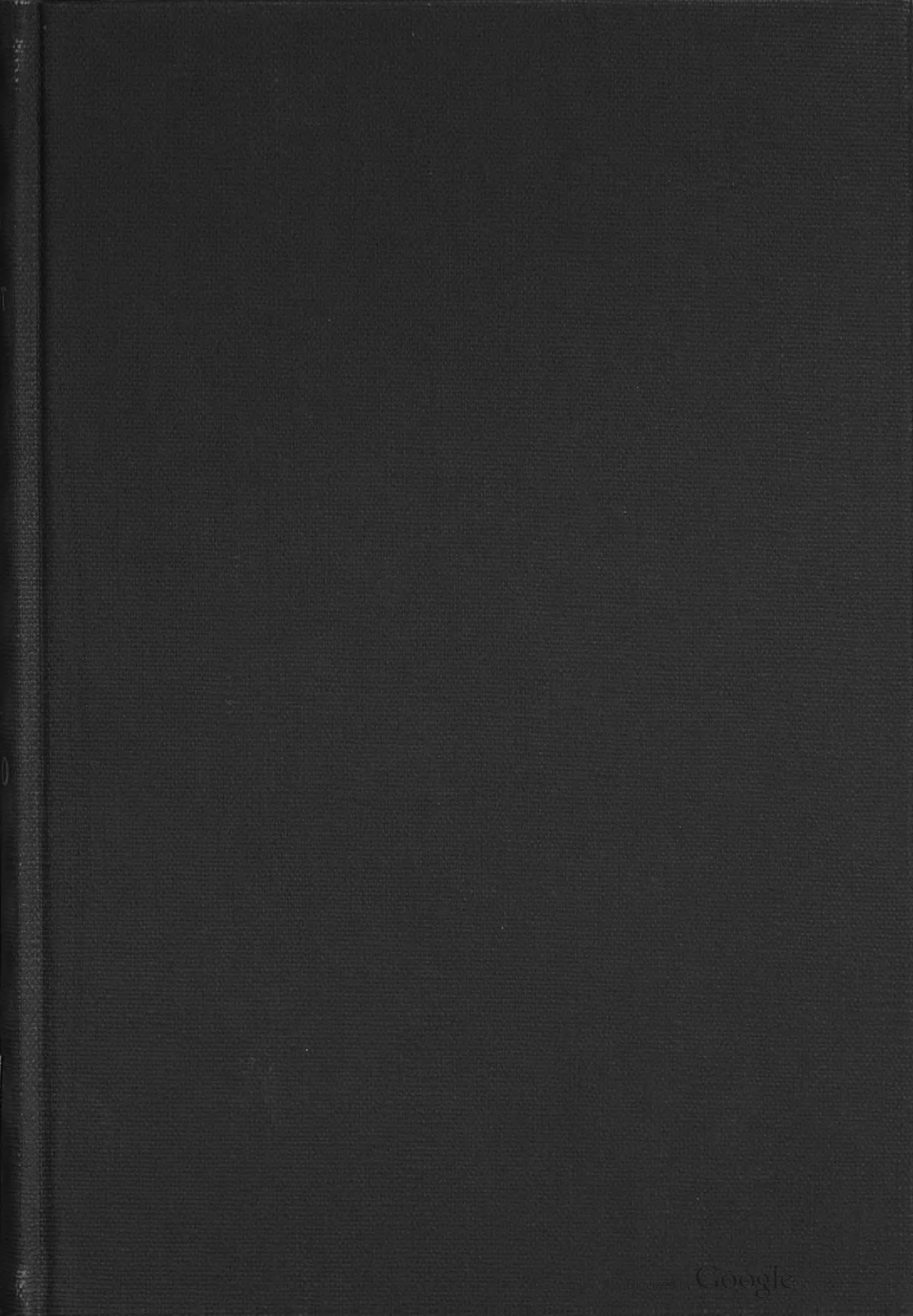
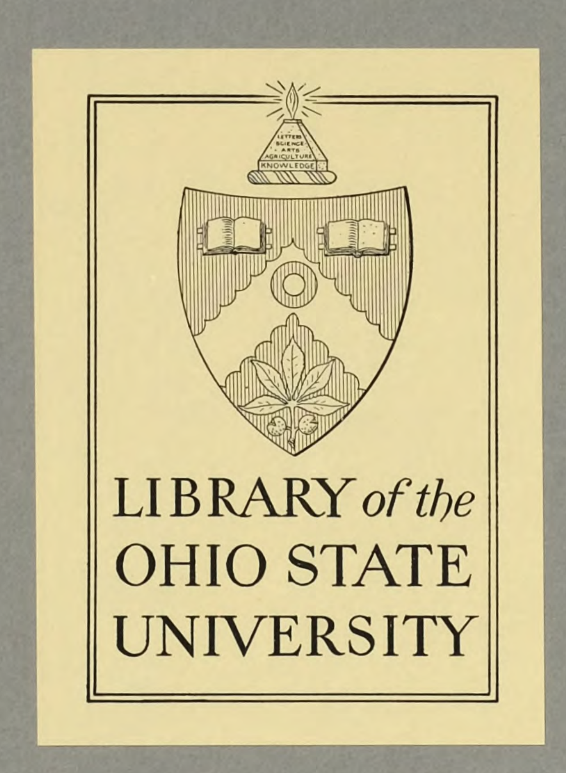




BUCH UND SCHRIFT

NEUE FOLGE. BAND III

BUCH UND SCHRIFT

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT

DER FREUNDE DES DEUTSCHEN BUCH- UND SCHRIFTMUSEUMS

NEUE FOLGE · BAND III · 1940

HERAUSGEGEBEN VOM

DEUTSCHEN BUCH- UND SCHRIFTMUSEUM

ZU LEIPZIG

Leipzig

OTTO HARRASSOWITZ

1940

ZUM CHINESISCHEN STEMPEL- UND HOLZTAFELDRUCK

NEBST VERMISCHTEN BEITRÄGEN
AUS DEM GESAMTGEBIETE DER SCHRIFT- UND
BUCHGESCHICHTE

MIT 81 ABBILDUNGEN
AUF 2 TAFELN UND IM TEXT

Leipzig
OTTO HARRASSOWITZ
1940

PRINTED IN GERMANY
DRUCK VON A. HEINE GMBH., GRÄFENHAINICHEN

AN DIE MITGLIEDER
DER GESELLSCHAFT DER FREUNDE
DES DEUTSCHEN BUCH- UND SCHRIFTMUSEUMS

Den Mitgliedern der Gesellschaft legen wir hiermit den dritten Jahrgang unseres Museums-Jahrbuchs „Buch und Schrift, Neue Folge“ für das Jahr 1940 vor, der buch- und schriftgeschichtlichen Problemen des Fernen Ostens gewidmet ist.

Allen unseren Mitgliedern, die im vergangenen Jahre unsere Bestrebungen der wissenschaftlichen Erforschung des Buch- und Schriftwesens aller Völker und Zeiten gütigst unterstützt haben, sprechen wir hierdurch unseren besten Dank aus.

GESELLSCHAFT DER FREUNDE
DES DEUTSCHEN BUCH- UND SCHRIFTMUSEUMS

Carl Wagner
Vorsteher

INHALTSVERZEICHNIS

VORBEMERKUNG

Das Schrift- und Buchwesen des Orients einschließlich der graphischen Künste bietet der Forschung noch auf lange hinaus Arbeitsstoff, wie die hier versammelten Beiträge deutlich zeigen. Der chinesische Stempeldruck erfährt eine eingehende Darstellung im Hinblick auf eine für künftig vorgesehene Abhandlung über die Stempelsammlung unseres Deutschen Buch- und Schriftmuseums.

Aus der chinesischen Holzschnittsammlung des Museums konnten einige unveröffentlichte Proben geboten werden, desgleichen erfuhr die Sammlung selbst eine genaue Durchsicht mit zeitlicher und sachlicher Eingliederung der einzelnen Stücke.

Da die anläßlich des Gutenberg-Gedenkjahres für Leipzig vorgesehene große Gutenberg-Ausstellung nicht zustande kommen konnte, soll das Gedächtnis an das großzügig geplante und bereits in Vorbereitung befindliche Unternehmen mit einem Rückblick auf die Stellung Leipzigs im deutschen Buchausstellungswesen festgehalten werden.

Dr. Hans H. Bockwitz

CHINESISCHE STEMPEL

VON RUDOLF KELLING

Wenn wir einen chinesischen Schreibkasten öffnen, so wird unser Blick sofort von einem kleinen Porzellandöschen angezogen und wir heben neugierig den Deckel auf. Zinnoberrot leuchtet uns die Stempelfarbe entgegen. Das Döschen ist fast immer aus Blau-Weiß-Porzellan, die Malereien stellen Blumen, Figuren oder Interieurs dar, wie sie auf den Vasen der Kang-hsi Periode vielfach zu finden sind. Neben dem Stempelfarbenbehälter (Abb. 1) befindet sich ein Stempel, daneben ein, zwei Specksteine, in die man Stempel schneiden kann. Den größten Platz beansprucht die Reibschale für die Tusche in Form eines Metallkastens. Der Deckel ist mit einer Landschaft graviert und mit grüner Farbe ausgerieben. Im inneren Teil des Deckels ist eine Schieferplatte, auf der die Tusche gerieben wird und der Boden ist mit Kokonseide ausgefüllt, die angefeuchtet wird, damit die Tusche nicht so schnell vertrocknet. Am Längsrande liegt der Schreibpinsel mit einem metallenen Spitzenfutteral. Weiter finden wir einen Pinselhalter, ebenfalls aus verziertem Metall, einen kleinen Winkel, ein kleines Metallkästchen für Briefmarken und eine winzige Teekanne aus Metall zum Anfeuchten des Pinsels und der Tusche. Im Inneren des Deckels ist eine Tasche für das blumengeschmückte Briefpapier und gewöhnliches Schreibpapier. Im unteren Fach sind kleine Elfenbeinstäbchen, mit denen man Punkte, Kreise

und Kommas stempeln kann, denn viele Texte sind nicht interpunktiert und man fügt die Punkte beim Studium selbst in Rot ein. Dann finden wir noch einen besonders schweren Papierbeschwerer, den man zum Festlegen des dünnen Papiers beim Schreiben benutzt (Abb. 2). Zum Schluß kommen die Tuschestäbe in Schwarz und Rot. Es sind kleine Kunstwerke in Form von Stelen. Goldbuchstaben zieren die Vorderseiten und Sinngedichte loben Literatur und Philosophie. Der ganze Schreibkasten ist mit taubenblauer Seide ausgelegt. Alle Gegenstände sind in Etuis eingelassen, die wiederum rot ausgefüttert sind. Das Äußere des Kastens ist in dunklem Sandelholz ausgeführt. Das Schloß besteht aus Metall und trägt die Form einer glückbringenden Fledermaus. Wie oft beruht das Symbol auf einem Wortspiel, denn Fledermaus und Glück heißen beide „*Fu*“ auf Chinesisch, ähnlich wie der Fisch „*Yü*“ uns an Überfluß „*Yü*“ erinnern soll. Das überraschende an diesen so wunderschön ausgestalteten Schreibkästen ist nun, daß stets ein Stempel und Stempelfarbe in ihnen zu finden ist. Dies zeigt die wichtige Stellung, die der Stempel in der chinesischen Kalligraphie einnimmt. Auf jedem Schriftstück, nach jedem Buchvorwort ist er zu finden. Dabei empfindet der Chinese den Stempel nicht nur als Urkundenausdruck, sondern in hohem Maße als Kunstform. Dies mag besonders damit zusammenhängen, daß der Stempel das stilisierte Wortbild ist. Da die Stempelschriften alten Schriftformen entnommen sind, so sind sie oft dem ursprünglichen Bilde viel näher als die jetzige Schriftform. Die alten Formen heißen sogar „große und kleine Stempelschrift“. Der ästhetische Wert des Stempels wird auch dadurch dokumentiert, daß wir sehr oft Stempelbilder als Verzierungen auf Bildern und Kunstgegenständen finden, sogar als Schmückung findet der Stempel bei Porzellanen Verwendung, wie die beigefügte Abbildung zeigt (Abb. 3). Das Stück stammt aus

der Ming-Dynastie, Periode Hsüan-te, also nach 1426. Man sieht also, daß gerade in einer Zeit künstlerischen Hochstandes der Stempel ganz besonders als Schmuckform geachtet wurde. Es ist naheliegend, daß die Bibliophilie den Stempel in besonderen Schutz genommen hat. Die alten Holzplattendrucke werden in China so hoch geachtet, daß sie unter Denkmalschutz stehen und nicht aus China ausgeführt werden dürfen. Moderne Verlage reproduzieren nun heute photolithographisch die alten gut gedruckten Ausgaben und fügen die Stempel der früheren Besitzer absolut naturgetreu in Rotdruck ein. Dies geschieht nur, um den ästhetischen Eindruck der alten Ausgabe vollkommen zu erhalten. Daß auch die Maler neben der Verwendung ihrer Namenssiegel[1]) Siegel als solche des Abmalens für wert erachten, zeigt ein Bild Nr. 3065 der International Exhibition of Chinese Art in London 1935—1936. Es enthielt das Porträt und die Siegel des Kaisers Ch'ien-lung (1736—1795). Auch die Bilder Nr. 1274 mit 20 Siegeln und Nr. 1557 und 2176 seien hier wegen ihrer schönen Besitzersiegel erwähnt. Ich erwähne diese Punkte, um zu erhärten, daß sich eine Untersuchung über die chinesischen Stempel als Kunstgegenstand rechtfertigen läßt. Um so mehr muß man sich wundern, daß die Literatur darüber fast nichts bringt. In der europäischen Literatur bringt Thomas F. Carter in The Invention of Printing in China and its Spread Westward New York 1925 ch. II, pag. 7/8 und 191/3 eine Untersuchung darüber, ob das Siegel oder der Stempel als Vorläufer des Buchdrucks zu bewerten sei. Über das Siegel als Mittel der Zertifikation einer Urkunde bringen Chavannes in Les livres chinois avant l'invention du papier, Journal Asiatique janv./f/vr./1905 und Conrady, die chinesischen Handschriften- und

[1]) Vgl. Contag V. und Wang Chi-ch'uan-Ming-ch'ing Hua-chia Yin chien, Maler- und Sammler-Stempel aus der Ming- und Ch'ing-Zeit. Commercial Press. Shanghai I. LXXV.

Kleinfunde Sven Hedins in Lou-lan, Stockholm 1920 S. 43ff Beiträge. Ferner sei noch auf einen Aufsatz von Ed. Erkes im Gutenberg-Jahrbuch 1934, S. 67/68, Zur ältesten Geschichte des Siegels in China, hingewiesen, der in knapper Form Grundlegendes bringt. Ich habe mich in fast zwei Jahrzehnten bemüht, chinesische Literatur über die Stempel zu beschaffen und das Wichtigste daraus zu übersetzen. Das eine war bei diesem Spezialgebiet so schwer wie das andere und ich möchte den Dank an meinen Freund Ching-Yü Chow für die Beschaffung der Literatur mit dem Dank an meinen Freund Shu-Hsiän Sun für die Durchsicht meiner Übersetzungen vorwegnehmen.

Im vorliegenden Falle interessiert vielleicht die politische Bedeutung des Siegels etwas weniger, wie die Beschreibung der Stempel und ästhetische Grundlage beim Entwurf eines Stempels, deswegen soll der geschichtliche Teil etwas kürzer behandelt werden.

Zunächst macht die chinesische Schrift keinen Unterschied zwischen *Siegel* und *Stempel*, es handelt sich um ein und dasselbe Wortbild, „*Hsi*“. [illegible] [illegible], wir werden aber später sehen, daß das Siegel automatisch nach der Erfindung des Papiers zum Stempel wurde. Die älteste Erwähnung des Siegels dürfte sich im Chou-li befinden. Dieses Buch ist eine Verfassungsurkunde der Chou-Dynastie und wird auf 1121 v. Chr. datiert. Bei der hohen Bedeutung dieses Werkes, das den gesamten Ritus der damaligen Zeit enthielt, nimmt es nicht wunder, daß es schon frühzeitig kommentiert wurde, so von Cheng K'ang-ch'eng, der von 127—200 n. Chr. lebte. In diesem Buch findet sich folgende Stelle: Reiche Leute benutzen „Hsi-chie“-Siegel. Der Kommentar erklärt dazu: „hsi-chie sind die heutigen Yin-chang“ = Siegel oder Stempel. Im Shuo-wen, einem alten Wörterbuch von 121 n. Chr., finden wir nun einen Hinweis, wie aus dem Hsi das Yin wurde. Es heißt da: „Vor der Ts'in-Dynastie

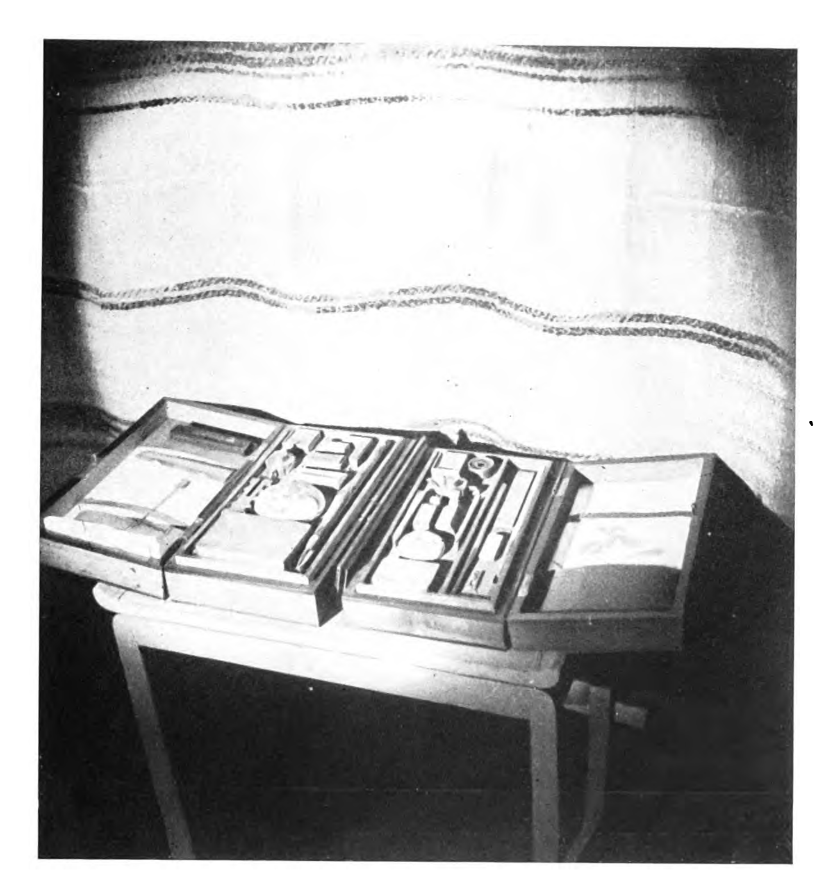


Abbildung 1. Chinesische Schreibkästen (Sammlung des Verf.)

Otto Harrassowitz, Leipzig

TAFEL II

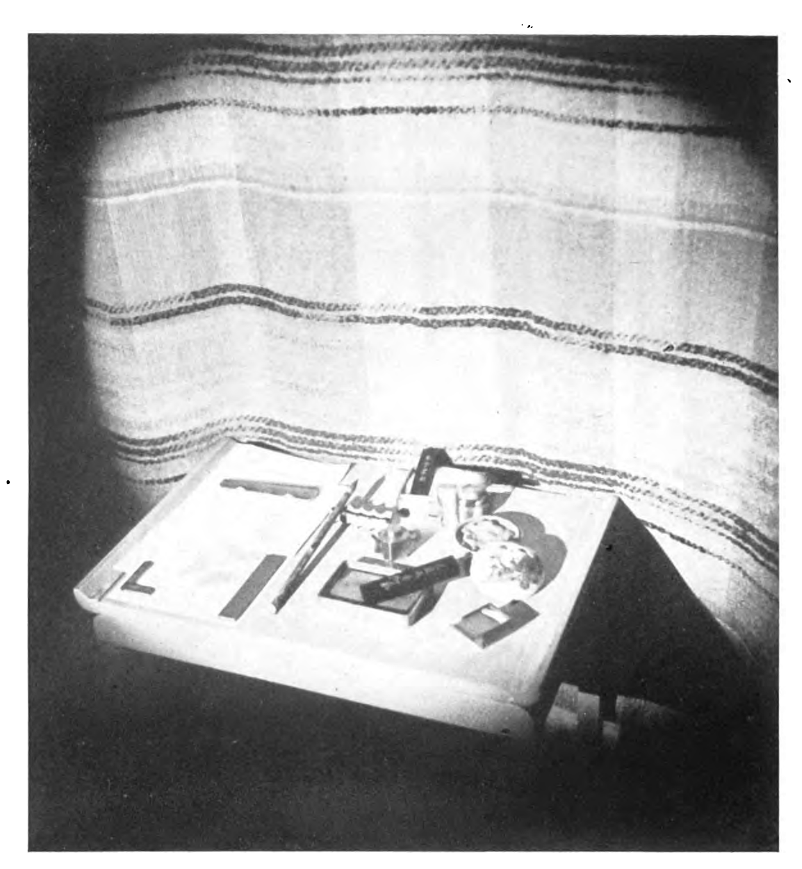


Abbildung 2. Briefpapier mit Blumenuntergrund, beschwert durch silberne Gewichte. Pinsel auf Auflage. Tuschereibschale. Kleine silberne Kanne zum Anfeuchten des Pinsels. Blau-weiße Porzellandose mit roter Stempelfarbe, Stempel. Markenkästchen mit Schiebedeckel (Sammlung des Verf.)

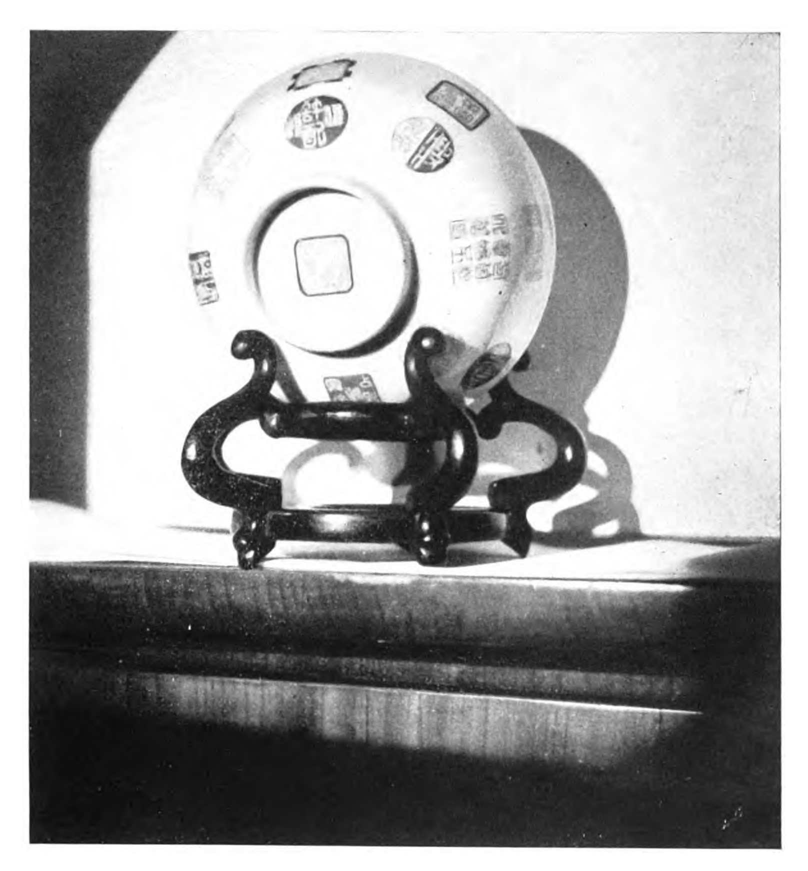


Abbildung 3. Ming-Porzellankumme, Periode Hsüan-te, mit roten Stempeln (Sammlung des Verf.)

TAFEL IV



秦始皇璽一

受天之命皇帝壽昌

Abbildung 4. Siegel 1 des Kaisers Shi-huang ti aus Jade



Abbildung 5. Siegel 2 des Kaisers Shi-huang ti aus Jade. Aus Kin-So, Bd. V (Bibl. des Verf.)

durfte jeder nach Gutdünken ein Siegel besitzen, dessen Buchstaben in Metall oder Jade eingegraben waren und dessen Griff von einem Tiger oder Drachen bekrönt war!“ Die Ts'in regierten von 255—206 v. Chr. Von der Regierung des Kaisers Shi-huang-ti ab wurde der Ausdruck Hsi nur für das kaiserliche Siegel gebraucht. Aber noch eine andere Wandlung verrät uns das Shuo-wen. Ursprünglich wurde der untere Teil des Ideogrammes Hsi mit dem Radikal *Erde* 土 geschrieben, das Siegel bestand also aus „*Ton*“. Später schrieb man statt *Erde* das Radikal für Edelstein 玉 oder Jade bzw. Nephrit. In der Tat wurden die kaiserlichen Siegel später aus Jade geschnitten. Im Shi-ki, dem großen Geschichtswerk der Chinesen des Altertums von Sze-ma Ts'ien, der 163 v. Chr. geboren wurde, wird dasselbe berichtet. Der Kommentar sagt, daß Hsi früher irgendein Siegel bedeutete. Seit Ts'ing Shi-huang ti wurde das Schriftzeichen ausschließlich für das Siegel des Kaisers gebraucht, das aus Jade war. Deshalb ersetzte man das Radikal Erde durch das Radikal Jade (Nephrit). Die Stelle steht im Shi-ki Kap. Ts'ing Shi-huang ti 9. Jahr. Sie heißt: „Im 9 Jahr (238 v. Chr.) erschien ein Komet und überzog fast den ganzen Himmel. Er (Der Fürst) griff die Städte Yuan und Pu-yang in Wei an. Im 4. Monat verbrachte der Fürst eine Nacht beim Yung. Am Tage ki-yu erhielt der König den Hut der Erwachsenen und gürtete das Schwert um. Graf Ngai von Tsch'ang-sin trieb zum Aufruhr. Als dieser entdeckt wurde, bildete er das persönliche Siegel des Königs und der Königin-Witwe nach und benutzte es zum Ausheben der Provinz- und Garde-Truppen usw. „Chavannes: Les Mémoires historiques de Se-Ma Ts'ien. Paris 1897 Bd. II, S. 108 bringt Auszüge aus den Kommentaren, die ich nachfolgend übersetze. „Nach Ts'oei Hao war das Siegel des Ts'in Che-hoang-ti von Li Se aus dem berühmten Jadeit von Ho geschnitten. Alle Han-Kaiser gaben es von Generation zu Gene-

ration weiter. Man nannte es: ‚das Siegel, das den Staat weitergibt'".

Wei Yao sagt in seinem Buch von Ou: „Es war quadratisch von 4 Zoll Seitenlänge. Obendrauf befanden sich 5 ineinander verschlungene Drachen. Die eingravierte Inschrift war folgende: ‚Der Himmel hat beschlossen, daß ich langes Leben und dauerndes Glück habe.' (Den Beschluß des Himmels erhalten, habe ich also langes Leben und ewiges Wohlergehen.) Im Han-Shu wird die Inschrift wie folgt wiedergegeben: „Durch Beschluß des Himmels hat der souveräne Kaiser langes Leben und Glück."

Beide Siegel sind in dem Chinesischen Werke „Kin-So", Bronze-Forschungen, Bd. V, abgebildet. Die Abbildung 4 bringt die Schriftzeichen in alten Schriftformen, die Abb. 5 diese Inschrift in sogenannter Vogelkopf-Zierschrift. Schon ein Blick auf diese beiden Abdrücke zeigt, wie außerordentlich schwer es ist, in diesen Zeichnungen die Buchstaben wiederzuerkennen. Unten darunter steht jeweils die Inschrift in heutigen Schriftzeichen. Doch darüber später. Die Ansicht (Abb. 6) von oben läßt allerdings nur einen Drachen, nicht 5 verschlungene, erkennen. Chavannes bezweifelt die Echtheit der Abbildungen. (Vgl. hierzu auch Hirth, T'oung pao, Bd. VI, Nr.: 3, S. 329, d'après le Che kou yn p'ou.)

Interessant ist nun das Schicksal dieses kaiserlichen Siegels. Der Kommentar Tchang Cheou-tsie fügt kuriose Einzelheiten über die Weiterleitung bis zur Thang-Dynastie hinzu. Im Han-Shu, Kap. Yüen-hu steht: „König Mang (ein Usurpator, der 9 n. Chr. den Thron bestieg) befahl Wang Choen der Kaiserin-Witwe mit Gewalt das Siegel abzunehmen. Die Kaiserin-Witwe warf es vor Wut zu Boden, wobei eine Ecke leicht beschädigt wurde."

Im Kapitel Ou-tche des San kouo tche (Geschichte der drei Reiche) steht folgendes: „Soen Kien (gestorben 191 n. Chr.) drang in Lo ein

und ließ den Ahnentempel der Han fegen und reinigen. Seine Soldaten fanden dabei im Tcheu kouan Brunnen das kaiserliche Siegel. Dann kam das Siegel zu den Wei (210—264). Unter dem Tsin-Kaiser Hoai im 6. Monat des Jahres 15 (311 n. Chr.) gelangte es bei der Flucht nach Ping-yang und es fiel in die Hände von Lieou Tsong der älteren Tchao. — Unter Kaiser Tch'eng der östlichen Ts'in im



Abbildung 6. Siegel Kaisers Shi-huang ti von oben gesehen

4. Jahr hien-ho (329 n. Chr.) vernichtete Che-le die älteren Tchao und erhielt das Siegel. — Im 8. Jahr yang-ho (352 n. Chr.) des Kaisers Mou wurde Che-le von Mou-yong Tsiun zerstört. Der Gouverneur Tai Che von P'ou-yang drang in Ye (heute Lin tchang in Ho nan) ein und fand dort das Siegel. Er beauftragte Ho-Yang, es nach Tsin zurückzubringen. — Von diesen kam es zu den Song, die es an die Süd-Tsin weitergaben. Von da gelangte es an die Leang. Die Leang vererbten es sich weiter bis zum 2. Jahre t'ien tcheng (552 n. Chr.) Nach der Anmerkung der kaiserlichen Ausgabe von

K'ien-lung muß es aber 2. Jahr ta-pao, also 550 n. Chr. heißen. Dies ist die Epoche, in der Heou king die Leang aufrieb und in Koang-ling einzog. Sin Chou bemächtigte sich Koang-ling und fand das Siegel, das er an die West-Ts'i (550—577) sandte. Dann besiegeten die Tcheou im 1. Monat des 6. Jahres kien-té (575 n. Chr.) die West-Ts'i und das Siegel fiel in ihre Hände. Die Tcheou gaben es an die Soei, die Soei an die Thang."

Die Bedeutung des kaiserlichen Siegels als Insignie der kaiserlichen Befehlsgewalt wird ferner durch folgende Stellen aus dem Shi-ki erhellt: „26. Jahr (221 v. Chr.) — Einst bot mir der König von Han sein Siegel an, gab mir sein Gebiet und bat mich mein Untertan sein zu dürfen. —"

— „37. Jahr (211 v. Chr). Der Brief war beendet. Er wurde dem Amt zur Beförderung von Briefen des Königs und gesiegelten Befehlen, das Tchao Kao, dem Vorstand der Posthalterei des Palastes unterstand, übergeben. Noch hatte ihn der Bote nicht entgegengenommen, als Shi-Huang am Tage ping-yu im 7. Monat auf der Terasse P'ing in Cha-k'ieou starb. — „Sie schmiedeten heimlich den Plan, den Brief, den Shi-huang gesiegelt hatte, zu vernichten.—"

„. . . (Tchao Kao) forderte Tse-yng auf sich zu reinigen. Für die Vorstellung im Ahnentempel zur Entgegennahme des Jade-Siegels mußte er sich 5 Tage reinigen! . . ."

„. . . Tze-yng, die Seidenschnur um den Hals geknüpft, besteigt einen Wagen ohne Schmuck, von Schimmeln gezogen. In den Händen hält er das Siegel des Himmels-Sohnes und die Jade-Insignien. . . ."

Ferner befindet sich im Tso-chuan, Buch 9 Siang-kung, 29. Jahr, also 543 v. Chr. eine Textstelle folgenden Inhaltes: „Im 5. Monat des Sommers kam der Fürst nach Lu. Kung-ye erhielt einen ge-

siegelten Brief von Wu-tze für den Fürsten von Lu und gab ihn diesem. . . .“

Aus dem bereits oben erwähnten Chou-li erfahren wir über durch Siegel dokumentierte Amtshandlungen folgendes: „Buch XVI, 10. Markt-Vorsteher. . . . Er läßt die Lebensmittel und Handelswaren herumgehen. Vermittels der Täfelchen, die durch das gesetzliche Siegel kenntlich gemacht sind, läßt er sie ein- und ausgehen. . . .“ Der Kommentar sagt hierzu: „Hsi-chie ist ein Täfelchen mit kaiserlichem Siegel, ähnlich wie die Tu-kiang-fong der Han-Zeit. Sie waren viereckig und trugen oben den Abdruck des kaiserlichen Siegels. Die Schrift war im Innern des Vierecks.“

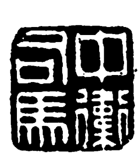






Abbildung 7. Siegel der Tsin-Zeit aus Kin-So, Bd. V

Als Beauftragter für die Siegeltäfelchen und Pässe, mußte er die Siegeltäfelchen des Staates kontrollieren, ihren Gebrauch überwachen bei der Übersendung von kaiserlichen Befehlen. Wer ein Lehens-Königreich regierte, bediente sich der Siegeltäfelchen aus Jade. Wer Domänen regierte oder Apanagen erhielt, bediente sich eines Siegeltäfelchens aus Horn. (Nashorn-Horn oder Büffelhorn. vgl. Siao-hing-jin. Buch 28.).

„. . . Da waren gewöhnlich die Siegeltäfelchen, die die Offiziere erhielten, die von den Lehenskönigreichen gesandt waren. Die Königreiche in den Berggegenden hatten Täfelchen mit der Figur eines Tigers. Die Reiche im flachen Lande zeigten das Bild eines Menschen. Die Königreiche im Seengebiet hatten die Figur eines Drachens. Alle diese Figuren waren aus Metall. Ein offizielles Beglaubigungschreiben war beigefügt.“ — Der Kommentar fügt hinzu:

„So, wie es bei uns in der Han-Zeit Pässe mit der Figur eines Tigers aus Kupfer gibt."

„. . . An den Toren und Schranken braucht man die Zertifikate. Für Lebensmittel und verkäufliche Werte benötigt man die Erlaubnistäfelchen mit dem kaiserlichen Siegel. Auf Reisestraßen und Wegen benutzt man die Fahnen-Tuchtäfelchen. (Kommentar: Ying-thang scheint ein Kästchen, das bemalt ist, zu sein, in welchem man die Siegel-Täfelchen verschließt.) Beim Übergeben der drei Arten von Erlaubnisbeglaubigungen, gab es Aufenthalt."

Auch bei den Philosophen werden die Siegel erwähnt. So verdammt Chuang-tse Siegel und Dokumente in Buch X. „Macht man Siegel und Beglaubigungschreiben, damit das Volk zuverlässige Urkunden hat, so erzieht man sie dabei durch Siegel und Beglaubigungsschreiben zu Dieben . . ." „. . . Verbrennt die Urkunden und vernichtet die Siegel, so werden die Menschen wieder treuherzig und ehrlich! . . ." Chuang-tse lebte zur Zeit des Fürsten Hui von Liang 370—335 v. Chr. und des Süan von Tsi 342—324 v. Chr. nach Angaben in Band 63 des Si Ma Tsiän.

Ferner befindet sich im Lü shi chun tsiu Buch XIX Li Su Lan Kap. 5 eine Stelle „. . ., darum verhalten sich die Untertanen zum Fürsten, wie Lehm zum Siegel. Wird ein rechteckiges Siegel aufgedrückt, so ist (der Abdruck) rechteckig. Ist es rund, so wird es rund . . ."

Was nun das Eindrücken des Siegels in den Lehm, vielleicht auch Ton betrifft, so gibt uns das Shuo-wen darüber einen Fingerzeig. Das Khang-hsi Tze tiän führt unter ‚Chiän' eine Shuo-wen-Stelle an: Der Brief-Umschlag-Deckel hat obenauf drei Einkerbungen (Ausschnitte). Man schnürt ihn mit einem Bande zu[1]). Man füllt

[1]) Vgl. Richard Wilhelm, Geschichte der chinesischen Kultur. Bruckmann München 1928, S. 28. Ferner wären zu nennen Stempel und Legitimationszeichen — in der älteren Zeit finden sich kleine Tiger, die halbiert



mit Ton aus. Man setzt die Aufschrift darauf und drückt das Siegel darauf.“ Rad. 75, 13 Strich.

Aus dem Hsiän Han-Shu erfahren wir etwas über das Material der Siegel. Kapitel Po Kuan kung tjing biau: „1000 Dan wogen silberne Siegel, 200 die goldenen.“ Der Kommentar sagt: „‚Gravierte Buchstaben‘ nennt man die Siegel gewisser Beamter.“

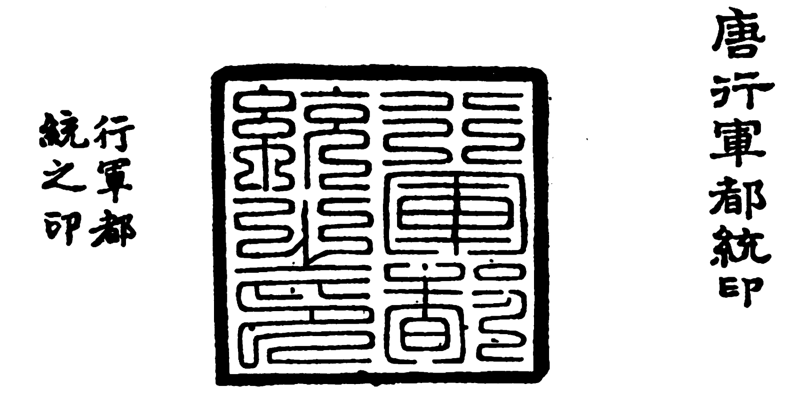
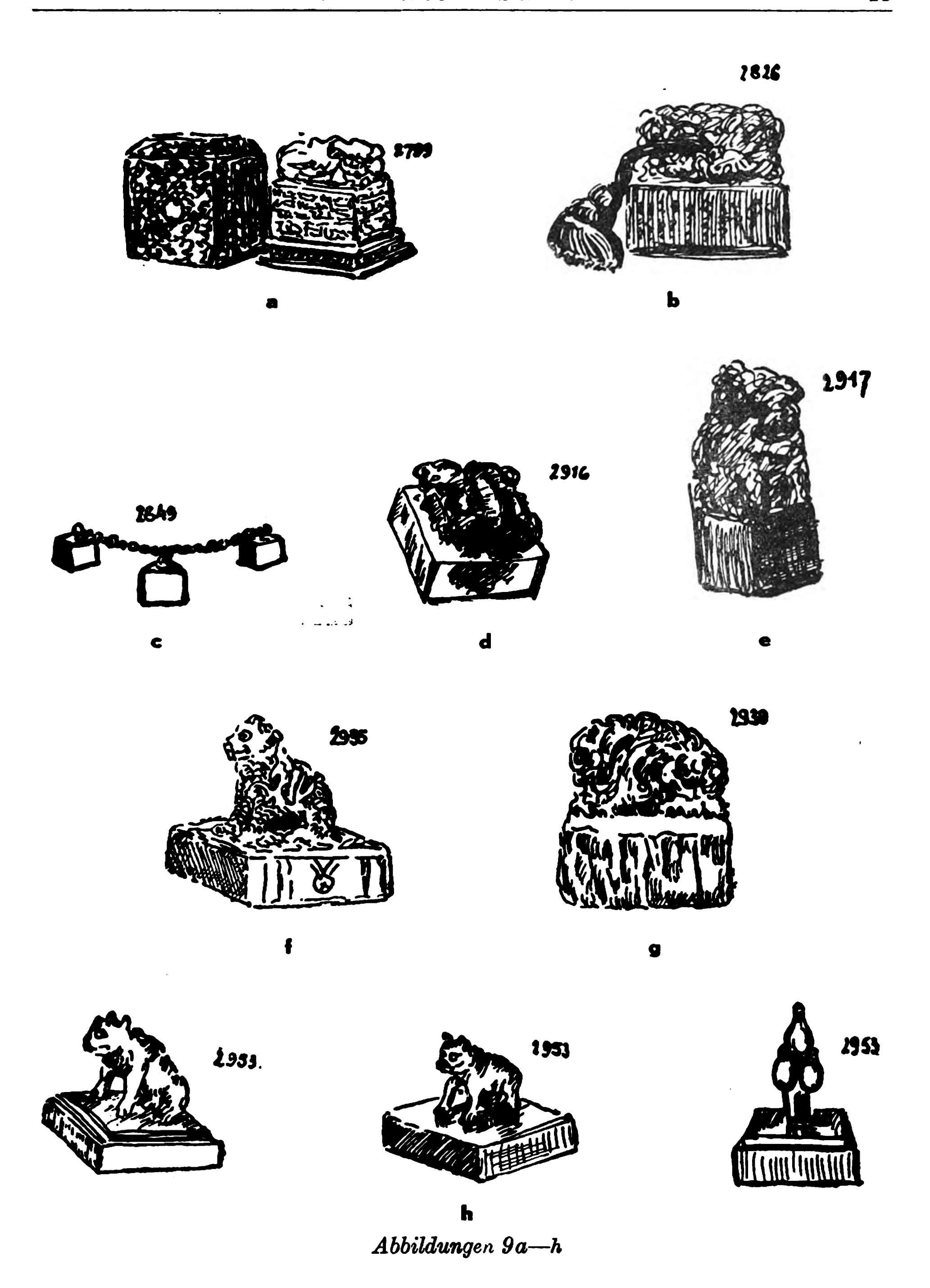


Abbildung 8. Siegel aus der Thang-Zeit aus Kin-So, Bd. V.
Inschrift: „Dienstsiegel des Generals“

Die im *Kin-so* Bronze-Forschung wiedergegebenen Siegel sind nun chronologisch geordnet. Sie beginnen mit der Ts'ing-Dynastie 255 v. Chr. und hören in der Yüan-Dynastie 1333 n. Chr. auf. Angefangen mit dem Siegel des Kaisers, folgen die der Könige, Lehensfürsten, Minister, Militärs, Geschichtsschreiber, Statthalter usw. Wir sahen bereits, daß das Jade-Siegel ein Vorrecht der Kaisers geworden war. Die Siegel der Untertanen waren meist aus *Kin*,

sind und ineinander passen, in der T'ang- und Sungzeit werden meist Füchse verwandt — sowie Briefsiegel, zum Teil noch in Tonabdrücken, die zum Verschluß der Leder- oder Tuchstreifen benutzt wurden, mit dienen die aus Bambustafeln bestehenden Briefe umwickelt waren. Vgl. auch Aurel Stein, Ancient Khotan Taf. LXXII wo ein Tonsiegel auf Briefband mit 4 chines. Schriftzeichen und daneben ein Siegel mit einem Frauenkopf abgebildet ist. 4.—8 Jh.

eigentlich bedeutete Kin Gold, wurde aber schlechthin als Bezeichnung für jedes Metall verwendet. In einigen Fällen erläutert der Kommentar, daß es sich um Kupfer gehandel hat. Auf der International-Exhibition of *Chinese art* der *royal academy* of *arts* London 1935—1936 waren einige Siegel zu sehen. Nr. 2512 zeigte den Schreibtisch des Kaisers Ch'ien-lung (18. C.) mit drei Siegeln aus weißer Jade mit dem Namenszug des Kaisers. Nr. 2799 (Abb. 9a) zeigte ein Siegel aus der Ch'ing-Dynastie von 15,2 cm Höhe und 13,2 cm Breite. Es war eine wundervolle Arbeit aus Ch'ing t'ien-Stein. Auf einem mit Mäanderbändern geschmückten Sockel ruht als Knauf ausgebildet ein verschlungener Drache. Bedauerlicherweise konnte ich keine Photographie von diesem kleinen Kunstwerk bekommen. Die Hochschätzung dieser Skulptur ging auch aus der Umhüllung hervor. Zunächst war ein Brokatkästchen zur Einhüllung da, welches wiederum in einem mit Intarsien in Mäanderform geziertem Sandelholz-Kasten geborgen wurde. Ein weiteres sehr interessantes Stück war Nr. 2826 (Abb. 9b). Es zeigte ein Siegel des Kaisers Ch'ien-lung, das er zu seinem 80. Geburtstag erhalten hatte. Ein liegender, verschlungener Drache aus dunkelgrünem Nephrit. Auf dem Rande des Sockels steht die Datierung 1790 n. Chr. Die Höhe ist 9,5 cm, die Breite 11,3 cm. Durch die Unterschneidungen ist eine gelbe seidene Schnur mit Quaste gezogen. Ein weiteres Siegel von besonderer Schönheit war Nr. 2849 (Abb. 9c). Drei kleine Siegel aus milchfarbener Jade, jedes in Form eines kleinen Würfels von 2,6—3,5 cm Kantenlänge, sind durch Ketten in der Mitte miteinander verbunden. Alles, die Würfel und Ketten, sind aus einem Stück herausgeschnitten. Die Ketten sind durch Halbringösen in der Mitte der Würfeloberfläche befestigt. Der Wert der Arbeit liegt in der Schwierigkeit des Ausschneidens aller Teile aus einem Stück.



Abbildungen 9a—h

Datiert ist es auf Ch'ing-Dynastie. Nr. 2916 (Abb. 9d) zeigt das Siegel des Fürsten Liu, des jüngeren Bruders des Kaisers Wan-li (um 1573). Es ist 6,2 cm hoch und 8,1 cm breit. Es ist aus Seifenstein und zeigt einen liegenden Himmelshund auf einem Sockel.

Nr. 2917 (Abb. 9e) zeigt einen Stempel mit einem aus einer Stele herausgearbeiteten sitzenden Himmelshund. Das Material ist t'ien huang-Stein. Nr. 2935 (Abb. 9f) zeigt ein Elfenbein-Siegel. Es ist Februar 1418 datiert. Die Höhe 8,1 cm, die Breite 8 cm. Das Stück, aus der Periode Yung-lo der Ming-Dynastie, stellt einen Hund dar, der auf einem kastenartigen Sockel sitzt. Die ganze Skulptur ist in der Art der Gräberfiguren der Ming-Gräber gehalten. Nr. 2939 (Abb. 9g) ist ein Siegel des Neffen vom Kaiser Hung-wu um 1400 aus sehr rissigem Elfenbein. Es ist 7,6 cm hoch und 6,4 cm breit. Es zeigt ebenfalls einen Himmelshund, aber wieder in der verschlungenen Art der Thang-Plastiken. Schließlich Nr. 2953 (Abb. 9h) zeigt uns Siegel der Provinzial-Regenten aus Silber von 10 cm auf 10 cm Bodenfläche. Auf der Silberplatte sitzt bei dem einen ein Tiger, bei dem anderen ein Bär, bei einem dritten sind 4 Phiolen als Griff übereinandergetürmt. Die Tiere sind stark archaisch und man muß schon die Darstellung der Tiere bei alten Plastiken kennen, um zu erraten, was für ein Tier gemeint ist. Datiert sind sie auf Ch'ing-Dynastie (ab 1644). Da keine geeigneten Photographien verfügbar waren, habe ich versucht, die Stücke abzuzeichnen. Es war sehr erfreulich, daß in London exakt datierte Stücke zur Verfügung standen, denn die chinesischen Abbildungen sind zu stark stilisiert, um eine genaue Vorstellung zu geben.

Was nun die Inschriften der amtlichen Siegel betrifft, so enthalten sie meistens nur Namen und Titel des Besitzers, oder die Bezeichnung Amtssiegel von N. N. der Stadt N. Kin-So gibt unter jedem Siegel die Umschrift in heutigen Schriftzeichen. Dies ist außerordentlich

wertvoll, denn es ist oftmals nicht nur für den Sinologen, sondern auch für den heutigen Chinesen fast unmöglich, die Buchstaben zu rekonstruieren, besonders wenn noch Zierschriften angewendet sind. Ein klassisches chinesisches Werk, das Tsien-tse wen – der 1000 Worte-Klassiker — ist in einer besonderen Ausgabe in 5 verschiedenen Schriftarten gedruckt. Es sind dies 1. Ku-wen, die alten Schriftbilder. 2. Ta chuan — die große Siegelschrift. 3. Siao chuan — die kleine Siegelschrift. 4. li-shu die Kanzlei-Schrift. 5. Ts'ao shu die Grasschrift (Kursiv). Um endlich einmal ein Lexikon zur Verfügung zu haben, das nebeneinander die 5 Schriftformen zeigt, habe ich die 1000 Zeichen nach Radikalen geordnet und in Kartothek-Form zusammengestellt. Trotzdem sind in den Siegeln soviele Abweichungen und Kürzungen vorhanden, gepaart mit Verzerrungen zur Ausfüllung des Raumes, daß eine restlose Entzifferung mehr Zeit erfordert hätte, als mir zur Verfügung stand.

Da ist zunächst das Wort: *Siegel* an und für sich, das in verschiedenen Schriftzeichen geschrieben wird. Im Shuo-wen ist darüber ein wertvoller Hinweis zu finden. Die Stelle heißt: „Nach den alten Regeln der Han-Zeit hatten alle Lehensfürsten und Könige Siegel aus Gold. Der Knauf war ein Kamel. Die Inschrift hieß ‚hsi' (*hsi* ist nach den alten Kommentaren allein das Siegel des Kaisers.) An zweiter Stelle kamen die Grafen. Sie hatten auch goldene Siegel. Der Knauf war eine Schildkröte (im Kin-So sind solche Siegel abgebildet) (Abb. 10). Die Inschrift lautete *Ying.* (Siegel entgegengenommen oder empfangen), Staatsminister und Oberbefehlshaber der Heere hatten goldene Siegel, der Knauf war eine Schildkröte. (Die Schildkröte ist das Symbol des langen Lebens.) Die Inschrift lautete: ‚dschang' (Dschang ist eigentlich der Druckstempel. Etwas Aufgedrücktes). Eines von ihnen wog 1000 Scheffel (Getreide) auf. Viele Stempel waren aus Silber mit Schildkröten-Knauf und Inschrift

'Dschang'. Einige wogen 1000 Scheffel, einige 600 oder 400 auf. Viele aus Kupfer mit einem Knauf, wie eine Nase (Abb. 11) mit Inschrift 'Ying'. Diese 'Nase' ist ein gewöhnlicher Handgriff ohne jede Verzierung. Vielfach steht oben auf dem Handgriff 'shang', was oben bedeutet, damit man den Stempel nicht verkehrt herum aufdrückt." (Abb. 12.)

Wenn man von der alten Literatur absieht, so sind heutzutage in den Sammlungen fast gar keine Gold- und Silbersiegel zu finden. Das Deutsche Museum für Buch und Schrift hat fast ausschließlich Stempel aus Speckstein und Hornblende, sowie einige Messing- und Holzstempel. Da mir für diesen Aufsatz nur meine Sammlung zur Verfügung steht, muß ich mich darauf beschränken, diese Stempel zu reproduzieren. Es sind da vertreten: Bergkristall, Jade, Speckstein, Nephrit, Hornblende, Holz, Metall. Doch ehe auf das Äußere der Stempel eingegangen werden soll, will ich einige Hinweise über den Aufbau der Schriftformen geben. In einem Werk, das auch in europäischen Kunstkreisen nicht unbekannt ist, fand ich zufällig in einem Appendix einige Kapitel über die Stempel. Es handelt sich um den Senfkorngarten: Djüö tse yüan. Das Buch bringt in vielen Bänden Holzschnitte über alle möglichen Bildelemente, mit deren Hilfe man geradezu Bilder zusammensetzen könnte. Es ist „Die chinesische Malschule". Den meisten Kunstsammlern sind nur einige Blätter daraus bekannt, die im Kunsthandel angeboten werden. Besonders beliebt sind hierbei die Blumenstücke, teils farbig, die wehenden Bambusstengel und andere Einzelstücke, die sich als Bilder eignen. Das Werk umfaßt folgende Teile: 1; 4 Hefte Berge und Bäume. 2; 4 Hefte Orchideen, Bambus, Pflaumen und Chrysanthemen. 3; 4 Hefte Blumen und Insekten. 4; 4 Hefte Helden, Heilige und berühmte Frauen. . . . In diesem 4. Band befindet sich nun die Abhandlung über die Stempel. Der genaue Titel lautet:

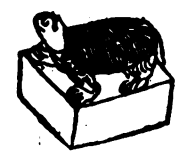
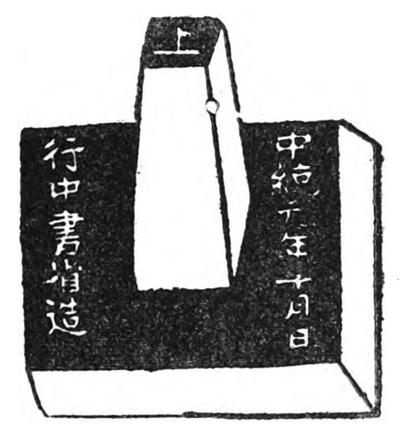





Abbildung 10. Siegel aus Gold (Kin-So, Bd. V)



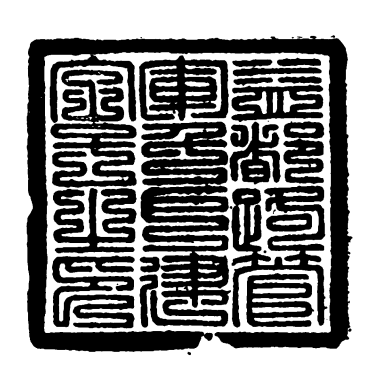


Abbildung 11. Siegel aus Kupfer mit „Nase“ aus Kin-So

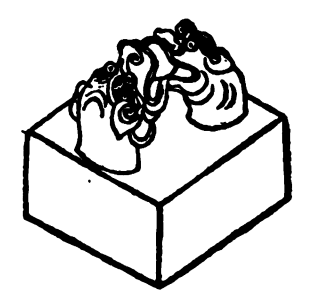
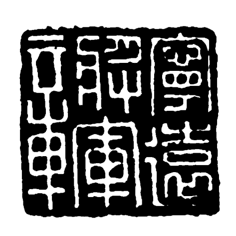




Abbildung 12. Siegel aus Jade (Kin-So)

Der *Senfkorngarten*, eine Abhandlung über *Malerei* in 4 Abschnitten. Ta *Tsing*, Kia king, 23. Jahr. Frühling. 2. Monat. (Februar 1818). IV. Teil. Heft 2. Seite 2a folgende. Buchteil: Gesammelte Aufsätze. Kapitel: Berichte über alte Stempel. Abschnitt: Stempelkunde. Ich gebe nachfolgend meine Übersetzung aus dem Chinesischen, soweit mir bekannt, ist eine Übertragung in eine europäische Sprache noch nicht erfolgt. Nach Möglichkeit habe ich wörtlich übersetzt, wenn nötig ein Wort zum Verständnis eingefügt.

Stempelkunde

Als erstes muß die Stempelkunde die 6 Künste gründlich beleuchten. Die Grundlage ist das Studium des *Shuo-Wen*[1]). Dann muß man die *Ku-wen*[2]) untersuchen und erforschen. Wie ist die *Vogelspuren*-Schnörkelschrift? Wie sind die Inschriften der *Glocken* und *Dreifüße*? Wenn einem diese tiefen Quellen genügend klar geworden sind, wird man die Regeln der *Siegelschrift* nicht durcheinanderbringen. Ferner nehme man sich die *Steintafeln* des Tsin yä-Gebirges vor. Man studiere die majestätischen Züge voll Schönheit und Beweglichkeit des Pinsels (wie Regenklatschen und Wassersprühen). Man ahme die Zusammensetzungen und das Aneinanderschließen (Verknoten und Verwickeln) der Inschriften auf den *Steintrommeln* der *Chou*-Zeit in ihrer klassischen Schönheit. Ist die Herzenskultur der alten Meister dann erreicht, und das Gefühl im Innersten vorhanden, so kann man den Pinsel getrost aufsetzen, es wird dann von selbst nichts Alltägliches werden.

Das Gesetz vom Stil

Einen Aufsatz zergliedern, ordnen und vollenden, das nennt man das *Gesetz* vom *Stil*. Gesetz der *Komposition* wird es wohl auch ge-

[1]) *Shuo-Wen* ist ein altes Wörterbuch aus dem Jahre 121 n. Chr. mit Verzeichnis und einer Erklärung der Schriftformen.

[2]) Ku-Wen sind die „alten Schriftformen".

nannt. Zuerst geht man von den *Worten* aus und konstruiert die *Siegelschrift*. Von der Siegelschrift ausgehend stellt man die *Formen* (Gestalt) zusammen. Ist die Form festgelegt, dann greift man zum *Messer*. Dies ist eine festgelegte Methode. Will man der Schönheit Gipfel erklimmen, so halte man sich unbedingt an die alten *Siegel*. Ist man sich klar über die Formen der *Siegelschrift* (Chuan-wen[1])), so müssen sich die Wortbilder mehr oder weniger an ein Rechteck anlehnen. Man läßt sie sich gegenseitig stützen und Rücksicht aufeinander nehmen und muß ein sehr feines Geschmacksempfinden haben. In einem Atemzug reiht man sie aneinander, nichts darf sich dabei widersprechen.

Das Gesetz des Raumbeanspruchens und Überlassens

Die verschiedenen Buchstaben im Stempel sind teils locker, teils sind sie dicht. Die, die nicht gleichgroß sind, beanspruchen eine Versetzung. Sie müssen darauf verzichten, der Reihe nach zu stehen. Hierbei darf man aber nicht nur, um seine Geschicklichkeit zeigen zu wollen, etwas Sonderbares gestalten. Man muß Wort für Wort jedes klar abgeteilt erscheinen lassen. Jeder muß es verstehen und erkennen können, dann kann es gut heißen.

Das Gesetz vom Hinzufügen und Vermindern

Die Meister der Han-Dynastie[2]) hatten beim Nachahmen der Siegelschrift das Gesetz des Hinzufügens und Verminderns. Alle stützten sich darauf, ohne den Sinn der Wortbilder zu schädigen, ebenso vernachlässigten sie nicht die Formen der Siegelschrift. Das Hinzufügen und Weglassen muß wohlgeordnet vor sich gehen.

[1]) Man unterscheidet Ta-chuan, die große Siegelschrift und Siao-chuan, die kleine Siegelschrift. Erstere wurde gegen 800 v. Chr. von Chou für offizielle Schriftstücke festgelegt, letztere wurde vom Minister Li-sse des Kaisers Tsing Shi Huang-ti um 213 v. Chr. in Form eines Kataloges von 3300 Worten durch Vereinfachung der Ta-chuan überliefert.

[2]) Die Han-Dynastie regierte von 202 vor bis 220 n. Chr.

Man muß Sonderliches verachten, dann stimmt man mit der alten Methode überein.

Das Gesetz vom Pinselzug

Li-sse der Ts'in-Dynastie (213 v. Chr.) erörtert das Gesetz vom Gebrauch des Pinsels. Zuerst soll man ihn schnell umbiegen, dann eilig nach unten ziehen, so wie ein Adler sich auf einen großen Vogel stürzt. Ohne Nachdenken muß man den Pinsel natürlich gleiten lassen. Von selbst muß es geschehen und soll nicht nochmals geändert werden. Wenn man die Füßchen ansetzt (gemeint sind die Verstärkungen beim Abstrich unten), muß das spielend geschehen, wie sich Fische im Wasser bewegen. Der Pinsel soll sich tanzend bewegen, wie sich eine Wolke über einer schönen Berglandschaft erhebt. Entweder soll er rollen oder sich ausbreiten, leicht oder schwer. Wenn man sich diese Grundsätze gut und gründlich überlegt, dann wird von selbst alles klar erkennbar sein.

Das Gesetz für das Messer

Man soll das Messer so flüssig gebrauchen, wie man den Pinsel führt. Beim Bewegen verlasse man sich auf die Kraft des Handgelenkes. Auch dabei muß man seine Technik haben. Es gibt flache Messer und gerade. Messer, die hinaus und hinein gehen. Leichte und schwere, fliegende und gehende, umkehrende und zerteilende, mit Gewalt nach oben und nach unten gravierende Messer, Messer mit versteckter und sichtbarer Schneide, walzende und bohrende. Zwei weitere Methoden werden hinzugefügt. Die Liste der Ts'in- und Han-Stempel überliefert nicht diese Geheimnisse, nur Ho Hsüä-yü kannte diese Regeln.

Der Rufnamenstempel. (Ming-In)

Den Rufnamen nimmt man zur wirklichen Beglaubigung einer Person. Dazu ist der Rufnamenstempel geeignet. Will man den

Familiennamen richtigstellen, setzt man den Rufnamen darunter. Wo dieser steht, kann man den Stempel zur Beglaubigung hinzufügen. Man kann Schriftstücke zur Beglaubigung mit Amtssiegeln oder Privatstempeln versehen, andere Worte als Namen darf man aber nicht dazwischen mischen.

Stempel mit nur „einem“ Wort als Rufnamen

Stempel mit „einem“ Wort als Rufnamen kann man nicht in versetzter Reihenfolge anordnen. (Rechts) oben muß der Familienname (Sjing) stehen, darunter stellt man (rechts unten) den Rufnamen. (Persönlichen Vornamen -ming). Dann kann man hinzufügen (links oben und links unten) die Worte (tche-in) „sein Stempel, oder (si-in) Privatstempel oder andere Worte. Gemäß Yang Tao tsung in pu (Abdruck von Stempeln von Yang Tao tsung) heißt es: „Im ersten Jahre der Periode tai-tschu des Han-Kaisers *Wu* (104 v. Chr.) wurde der Stempelsatz auf 5 Worte abgeändert!“ Tschang yän sagt: „In der *Han*-Zeit stützte man sich auf die ‚Erd-Tugend‘ (letzte, 5. der Tugenden), daher gebrauchte man 5 Worte, wenn man einen Stempel entwarf. Zum Beispiel für einen Reichsverweser hieß der Stempel: ‚Tscheng-hsiang tche in dschang oder Reichs-verweser sein Druck-Stempel‘“. Fehlt etwas an 5 Worten, so fügte man „tche“ oder „sein“ als 5. Wort ein, dann geht es auf.

Stempel mit versetzter Reihenfolge

Die Alten benutzten diese versetzte Reihenfolge. Jeder hatte seine besondere Stilart. Zum Beispiel ließ sich der Doppelwort-Vornamenstempel in umgedrehter Reihenfolge schreiben[1]). Zuerst kam der

[1]) Im Chinesischen wird von rechts beginnend von oben nach unten gelesen. Es würde also als Beispiel hier der Name Hans-Wilhelm Müller umgestellt werden in „Müllers ihr Hans-Wilhelm“, im Stempel dann so:

3	Hans	Müllers	1
4	Wilhelm	ihr	2

Familienname (sjing), dann der persönliche Rufname (ming). Wollte man der Reihe nach schreiben, müßte man den aus zwei Worten bestehenden Rufnamen (ming) in zwei Teile trennen. In so einem Falle benutzte man die versetzte Reihenfolge und konstruierte zwei Buchstaben (auf der rechten Seite) durch Einfügen von „tche“ oder „ihr“.

Der Namenstempel. (Tze in)[1])

In der Ts'in und Han-Dynastie waren Rufnamen (ming) gebräuchlich. In der Thang und Sung-Dynastie kamen erstmalig die Zunamen (tze) auf.[1]) Zunamenstempel konnte man jedoch nur für unwichtige Sachen nehmen. Für ein Beglaubigungsschreiben genügten sie nicht. Zunamenstempel konnte man weder mit dem Worte „Beglaubigung.“ (hsin) versehen, noch mit dem Worte „Stempel“ (in). Man fürchtete die Verwechslung mit dem richtigen Rufnamen (ming). Man konnte nur das Wort „Sippe oder Familie“‘ (shi) daruntersetzen. Jetzt ist es gebräuchlich die Worte „mou fu“ soviel wie „ein gewisser (N. N.) Alter Herr“ hinzuzufügen. (Eine Höflichkeitsanrede vielleicht wie unser A. H. N. N.) Die Alten kannten nicht diese Art von Höflichkeitszusatz. „Fu“ (alter Herr ist gleichbedeutend mit „fu“ (Vater). Dies ist ein feiner Ausdruck für das Wort „Mann“ (nan). Gebraucht man das Wort „fu“, so tut man es, um seine Ausdrucksweise zu verschönern.

Minister-Stempel (tschen-in)[2])

Im Staatsdienst unterscheidet man Beamte im Außendienst (Markt- und Brunnen-Beamte) und Beamte außer Dienst (Gras- und Gestrüpp-

[1]) Im chinesischen Familienleben ist es gebräuchlich, im 20. Jahre einen Zunamen „tze“ zu geben. Dieser wird im alltäglichen Verkehr angewendet. Der Rufname „ming“ gilt als zu feierlich im gewöhnlichen Verkehr und hat einen offiziellen Charakter.

[2]) Ist jemand Beamter, so ist er auch Diener und Untertan eines Regenten. Als solcher gebraucht er auch als Bezeichnung für sich selbst an Stelle von „ich“ das Wort „dein Untertan“ (tchen).



Beamte). Zur Han-Zeit war die Verbindung „Beamter N. N." (tchen muo) viel gebraucht, nicht (der Name) allein. Dem Herrscher gegenüber gebraucht man dies, auch Freunden gegenüber im Verkehr. Was, „tchen" betraf, so wurde der gewöhnliche Untertan so genannt. (Ähnlich unserm „ergebenster Diener"). Ein kleines Gedicht im Buch der Lieder (Shi-king) heißt: „Innerhalb der Seegrenzen der Erde gibt es keinen, der nicht des Königs Untertan wäre."

Anrede-Stempel. (hau-in)

In unseren Zeiten gebraucht man „Anrede" — (hau) — und Unterscheidungswort-Stempel. (biä-tse-in). Solche sind: N. N., der Taoist (mou tao jen) oder „N. N., der Eremit (mou djü shi) oder N. N., der Einsiedler (Privatier) (mou i shi) oder N. N., der Tempelvorsteher (der Lange vom Berg) (mou shan tschang) oder N. N., der Hauswirt (Inhaber) (mou dschu jen)." Die Alten kannten dieses Verfahren nicht. Dies gab es zuerst in der Thang- und Sung-Zeit.

Stempel mit weißer Schrift. (Po wen in)[1])

Zur Han-Zeit gebrauchte man vielfach die weiße Schrift. Ursprünglich ahmte man die Regeln der Stempel-Siegelschrift nach, dann genügte es, die Schönheit der Klassischen Schrift zu betrachten, wenn man die kleine Siegelschrift schreiben wollte. Man muß den Pinsel mit Kraft führen und ordnungsgemäß und kräftig das Gerüst der Schrift hervorbringen. Locker und munter, fett und sich doch nicht verlieren zu Dickheit und Geschwollenheit, mager, ohne sich zu verlieren in Magerkeit und Trockenheit. Die richtige Schönheit liegt in der Natürlichkeit (bei dem Sosein des Himmels), dies nennt man ein zauberhaftes Werk.

[1]) Beim Abdrucken eingravierter Zeichen erscheint die Schrift weiß, die Schrift also als Negativ.



Stempel mit zinnoberroter Schrift (dschu wen in)[1]

Die 6 Dynastien und die hochkultivierte Thang-Zeit legten sämtlich Wert auf rote Schrift. Sie soll klar und klassisch schön sein, dann hat der Pinsel Stilgefühl. Wenn sie zu grob ist, dann wirkt sie gewöhnlich und geistlos. Hsiau Sung-hsüä schnitzte Nephrit-Stäbchen spitz und fein, fließend und bewegt.

Mitteilungs-Stempel. (Djiän shu in)

In der Ts'in und Han-Zeit schrieb man Mitteilungskarten und gebrauchte nur den Rufnamen (ming). Spätere Geschlechter schrieben dazu: „N. N. sagt bei dieser Angelegenheit", „N. N. redet bei dieser Angelegenheit", „N. N. eröffnet bei dieser Angelegenheit", „N. N.'s Rede ist aufgezeichnet", „N. N. notiert die Worte" und ähnliche Stempel.

Aufbewahrungs- und Sammlungs-Stempel (Schou-tsang-dschang)

Bei Sammlungen von Büchern und Bildern drückt man einen Stempel darauf. Dies kam zuerst in der Thang- und Sung-Zeit auf. Man hatte die Stempel: „N. N.'s Familiensammlung (mou shi hja tsang)" oder „von N. N. als Schatz betrachtet (mou dschin schang)" oder „aus N. N.'s Studio, Halle, Turmhaus, Amtsgebäude (mou tschai, thang, lu, guan)". Aus der Art der Aufschrift konnte man die Bedeutung erkennen.

Doppel-Wort-Stempel. (Dschung-tse in)

Bei Stempeln mit verdoppelten Worten muß die Verteilung klar sein. Ebenso muß die Bedeutung der sich gegenseitig verdoppelnden Worte erkenntlich werden. Bei den Versen der Steintafeln vom

---

[1]) Bei der roten Schrift bleibt die Schrift im Stein stehen, es entsteht die Schrift also am Abdrucken als Positiv.

Yä shan-Gebirge standen an Stelle der Verdoppelungen zwei Pünktchen darunter.

Die Unterscheidung des Licht- und Schatten-Stiles (Ying yang wen biän)[1])

Im hohen Altertum gebrauchte man Bambustäfelchen. Auf Stein Geschriebenes wurde eingraviert. Man gebrauchte braunen Ton. Alle Bambustäfelchen wurden mit Siegelwachs abgedrückt. Man nahm: weiße Schrift-Stempel: Bei Ton und Wachs trat dann an der Oberfläche die Schrift erhaben hervor, man nannte es: „Yang“ (Licht, männlich, positiv). Spätere Generationen nahmen nun Papier, man nahm Stempelfarbe und druckte damit die Schrift ab. Das Hohle wurde weiß. Den Abdruck nannte man „Ying“ (weiblich, dunkel, negativ). Was man im Altertum Ying-Yang-Schrift nannte, bezieht sich also nur auf den Gebrauch, nicht auf die Gestalt der Schrift.

Die Qualität der Stempel. (In pin)

Es gibt drei besonders schöne Arten Stempel. Die, die den Gipfel des zauberhaft Schönen erreichen sollen, müssen so sein: Das Gesetz des Leichten und Schweren beachten, das der Mitte einhalten, das biegend sich Ausstreckende dabei erreichen, mehr als den Zauber des innerhalb des Zauberhaften Liegenden einhalten. Ist das Äußere an Gesicht und Gedanken erreicht, die Gestalt aber noch nicht da, das Geistige aber in Existenz, dann ist es ein Stempel von Art des Geistes.

Mit gefälliger Biegsamkeit erlangt man Geschmack und Gefühl, Offenheit und Dichte hat nicht Gebundensein, Hinzufügen und Vermindern bringt die Harmonie der sechs Sinngebungen, Beanspruchen und Nachgeben haben Stütze und Nachsicht, nicht Ver-

[1]) Ying Yang ist das Männliche und weibliche Prinzip im Weltall der Taoisten.

zierungen unnütz daruntersetzen, das ist eines Stempels wunderbare Qualität.

Lang und kurz, groß und klein, im Einklang mit Zirkel und Winkelmaß, mit Viereck und Kreis, von der Einfachheit zur Geltung gelangen, ohne faul und zerstreut zu sein und ohne den Fehler der Disharmonie, klar und vornehm, ebenmäßig und richtig, das ist ein Stempel eines Könners. Von einem Stempel, der diese drei Qualitäten besitzt, kann man sprechen.

Die geheimnisvolle Kunst des Siegelschneidens (Chuan ko bi djüä)

Die Ts'in-Siegelschrift ist seidenfaserfein und biegsamwebend. Die Han-Schrift ist wie Jade-Täfelchen vornehm und hochmutend. In die hohlen Stellen kann man ein Pferd hineinstellen, in die dichten Stellen kann kein Härchen hinein. Die kräftigen Stellen sind wie Mauern von Bronze, wie eiserne Scheidewände. Die biegsamen Stellen sind wie Drachen und Schlangen, Verknüpfungen sind so sauber und exakt, die Haltung des Messers darf nicht zu eilend und flüchtig sein. Thang Li Yang-bing erfaßte die Umrisse der großen Siegelschrift, weich und dabei von festem Knochengerüst. Er erreichte der kleinen Siegelschrift Biegsamkeit, sie war locker und doch sehnig. Alle späteren Geschlechter gingen von seinen Grundsätzen aus.

Steinstempel (Shi-in)

In der Ts'in und Han-Zeit alle Künstler gebrauchten Stempel aus Gold, Silber, Jade, Achat, Perlmutter, Nashorn-Horn und Elfenbein. Man schnitzte Stempel bis Ende der Yüan-Zeit bis zu *Wang-shan-nung* mit Rufnamen *Wan*, sein Gesellschaftsname war *Yüan Dschang*, er selbst nannte sich *Dschu-shi*. *Shan-nung* gebrauchte zuerst den Blumen-Milch-Stein (hua yu shi) zum Schnitzen von Privatstempeln.

Aufzählung von Stempeln von Herrn Wu yän der Yüan-Dynastie. (Yüan Wu-yän in djü)

Die kleine Siegelschrift freute sich gewöhnlich über das Lange, es durfte aber nicht zu lang sein. Länge ohne Methode, wobei ein Buchstabe auf eineinhalb-fache Größe verlängert ist, ist das ein Buchstabe von richtiger Gestalt? Das halbe Wort als unteren Teil benutzen, wäre so etwas möglich? Das wäre nicht schön und gedeihlich! Auf den unteren Teil darf man nur das unbedingt Nötige verwenden und dabei muß ein richtiges Unterteil als Grundlage verwendet werden, das übrige muß man einer Abkürzung unterwerfen. Ein veränderliches Unterteil kann man verkürzen. Es gibt Unterteile, die keinen nach unten hängenden Fuß haben, wie die paar folgenden Zeichen [illegible] [illegible] [illegible], dabei kann man die nach oben gehenden Zweige wie Gräser und Bäume gerade wachsen lassen, ferner oben abgehende Zweige geschickt herunterhängen lassen, wie abwärtsgehende Äste.

Die Siegelschrift hat vielfach Buchstaben, die in der Mitte ein bis zwei Striche umhüllen wie die Worte 日 und 目. Man fängt mit einem inneren Strich an, verbindet aber die Enden nicht mit dem Rand, dann malt man das andre, das ist die richtige Methode Anfang und Ende zu machen. (Kopf und Schwanz.) Ob man es verbindet oder nicht, das macht jeder wieder verschieden, nur darf man es nicht ohne die Regel zu beachten machen. Man soll nicht erst den Kreis zeichnen und in den Kreisring einordnen, die kleine Siegelschrift kannte diese Methode nicht. Die *Ku-wen* (alte Schrift) dagegen hatte sie. Bei umrandeten Buchstaben malte man 3 Seiten. Ein Lehrer, der diese Methode zum Gebrauch herleitet, ist nicht vorsichtig. Diese Art ist schwierig zu schreiben, man kann nicht Beliebiges hineinfügen.

Was nun die 凵-Umrandung anbetrifft, so soll der mittlere Teil oben offen bleiben. Bei den Buchstaben [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], darf das Untere des senkrechten Striches nicht zu lang sein. Man kann den Pinsel nach unten ausziehend benutzen, das aber füllt den Kreis nicht zu sehr aus. Alle diese Buchstaben müssen vereinfacht werden. Der umschließende Rand darf nicht rund sein, aber man soll ihn auch nicht viereckig machen, wie ein Holzkohlenöfchen aussieht, das ist die richtige Regel. (Die Ecken sollen also abgerundet, nicht scharf sein), dann wird es gut. Hat man Worte, wie 日 und 目 (Sonne und Auge) muß man sie ändern, sie müssen ein wenig aufgelockert werden. Bei einer angenehmen Stempelschrift muß der Rand wie die Umrandung eines Opfertablettes ausfallen. Verbindet man die Buchstaben 囗 (we) und 子 (tse), muß man den Rand etwas verkürzen. Schreibt man das Wort 口 (kou), so läßt man darin ein wenig mehr die leere Stelle sehen. Man macht den Rand etwas breiter. Viele Buchstaben muß man erst reichlich ausfüllen, volle Stempel sind alle, wie diese.

Bei Glocken und Dreifüßen wurde die Ku-wen (alte Schrift) gemischt durcheinander gebraucht. Bei den Besten war keine Spur von Fehlern zu finden. Die natürliche Methode war dabei, die kleine Siegelschrift zu schreiben. Obgleich die leicht zu erlangen war, war sie doch schwierig aufzuzeichnen. Wer die Regeln nicht gründlich kannte, konnte nur Mittelmäßiges erreichen. (Wörtlich: konnte nur ein Kleid der 100 Familien machen). Die Kenner lachten sie aus. Wer diese zauberhaften Regeln korrekt befolgt, verwirft das Nachahmen.

Han und Djin-Stempel gebrauchten alle weiße Schrift. Die Buchstaben waren nicht über 1 Zoll groß. Die Leute am Hof benutzten gegossene Stempel, sie wurden gewöhnlich im ganzen hergestellt. Beim Siegeln einer amtlichen Urkunde wurde (vom Geomanten) ein gün-

stiger Tag ausgewählt. Das Amtssiegel wurde feierlich gegrüßt, der Tag konnte verschoben werden. In der Wehrmacht wurden vielfach gestochene Siegel genommen. Gewöhnlich mußte das Siegeln eines durchzuführenden Befehls eilig geschehen, der Tag konnte also nicht verschoben werden.

Im Altertum kannte man nicht den Gebrauch, dem Amtssiegel einen Fingerabdruck beizufügen, zur Ausfertigung eines beglaubigten Befehls. Seit der Thang-Zeit benutzte man zinnoberrote Schrift, die alten Gebräuche wurden nach und nach verworfen. Als die Sung nach Süden übersiedelten, kannte sie keiner mehr. Deshalb ist die Stempelschrift von Sung-Stempeln sehr irreführend.

3 Buchstaben-Stempel haben auf der rechten Seite 1 Buchstaben, auf der linken 2 Buchstaben. Der Raum des einen und der zwei Buchstaben muß gleich groß sein. Man darf das Paar nicht in der Mitte trennen, wiederum kann man sie aber auch nicht vollkommen verbinden. Bei Stempeln mit 4 Buchstaben haben manchmal die ersten beiden zu wenig Platz, man muß sie etwas verkürzen. Haben sie zu viel Platz, dann kann man einen Strich dazwischen machen, um sie zu unterscheiden. Wenn sie einen Grundstrich haben oder nicht, braucht man darüber nicht zu sprechen. Die Leute sehen die Trennung oder Teilung. Unzweckmäßig ist es, wenn man die Teilung nicht sehen kann.

Stempel, der Art des vornehmen Studierzimmers (hsiän tschai) hatten die alten Meister nicht. Herr Li Yän-hu der Thang-Dynastie hatte ein Haus mit Namen „Ruhiges Wohnhaus“ (duan djü shi). Sein Stempel enthielt diese drei Buchstaben in weißer Schrift. Vielleicht kann man dieses Beispiel nachahmen. Nur weiße Schrift gebrauchen, ist keine alte Methode. In dieser Hinsicht ist es nicht so gut, wie zinnoberrote Schrift gebrauchen.

Was die Stempelschrift anbelangt, so gebrauchte man verschiedene Siegelschrift-Skelette (wörtlich Knochengerüste). Man braucht sich nicht darüber wundern, es liegt im menschlichen Geschmack begründet. Worte braucht man auch nicht darüber zu verschwenden, das ist eben so. Bei Stempeln mit roter Schrift dürfen die Buchstaben nicht zu sehr an den Rand gezwängt werden. Die weißen Stellen in ihrem Innern müssen zur Geltung kommen. Die Stellen in der Mitte müssen scharf getrennt bleiben, daß die Stempelfarbe am Rand nicht auslaufen kann. Die Zeichen sollen fein sein, an den 4 Seiten sollen nach außen gehende Striche sein, die sich an den Rand anpassen. Der Rand muß genau sein. Wort und Rand müssen einheitlich sein, der Strich muß gleichmäßig um die 4 Seiten herumgehen. Ist der Rand fetter, als der Buchstabe, richtet sich das Papier am Rand auf. Wer noch nicht viel Stempel gesehen hat, kann dieses Berühren des Randes noch nicht verstehen. Die rote Schrift folgt der Regel des Nanking-Kultur-Hauses (Djiän-yän wen fang).

Was die Methode anbetrifft durch Familien- (hsing) und Rufnamen (ming) den Gesellschaftsnamen (tze) zu vertreten, hatten die Alten Regeln und Beispiele. Dabei kann man der Sitte nach nicht die gemischte Siegelschrift gebrauchen. Bei den Stempeln mit weißer Schrift drängt sich diese sicherlich an den Rand. Sie können keine leere Stellen haben. Haben sie welche, dann sind sie nicht antik.

Es gab zwar bei den Thang-Leuten taoistische Titel, auf Stempeln kamen diese aber nicht vor. Im Altertum dagegen gab es Stempel, aber keine taoistischen Titel.

In der Stempelschrift gibt es ein, zwei Zeichen, die naturgemäß leere Stellen haben, die man aber nicht durch irgend etwas scheinbar ausfüllen kann. Dann läßt man die natürliche Leere. Alte Stempel sind vielfach so.

Rufnamen-Stempel (ming) darf man nicht irreführend schreiben. Entweder Familien- und Rufnamen (sjing ming) zusammen oder man schreibt darunter ähnliche Worte, wie „Stempel stempeln“. (In dschang), dann heißt es: „Familiennamen N Stempel stempeln“ (sjing mou in dschang). Man soll nicht „in“ allein gebrauchen. Am korrektesten ist ein Doppelrufnamen (ming) in versetzter Anordnung zu schreiben. Unter den Familiennamen (sjing) setzt man das Zeichen „in“ (Stempel) darunter. Diese Zeichen stehen rechts, die zwei Zeichen des Rufnamens links. So ist es dann richtig. Hat man nur einen Rufnamen, so heißt es: „Familiennamen N. sein Stempel“ (sjing muo tche in). Das kann man jedoch nicht in versetzter Reihenfolge schreiben. Schreibt man aber: „Familienname N.'s Privatstempel“ (sjing mou si in) kann man damit keine Schriftstücke abstempeln. Dies eignet sich nur für Briefe und Bücher. In Rufnamenstempel darf man auch nicht das Zeichen „shi“ (Geschlecht) zum Ersatz für den Gesellschaftsnamen gebrauchen. Das muß man sich genau überlegen.

Kennwort-Stempel (biau tze in).

Für Kennwortstempel kann man nur zwei Buchstaben gebrauchen, das ist die korrekte Form. Heutzutage wünscht man Familien-(sjing) und Geschlechtsname (shi) zusammen zu nehmen. Auf dem Stempel steht dann obendrauf: „N. shi N. N.“ (mou shi mou mou) (als deutsches Beispiel: Müllers Geschlecht Hans-Wilhelm) (oder Familienname Geschlecht 1. Vorname, 2. Vorname). Wenn es heißt: „Familienname N., ‚der alte Herr‘, (sjing mou fu) so bedeutet das, daß man von anderen Leuten einen Stempel mit einer ehrenden Bezeichnung (hier: alter Herr, wörtlich: Vater) geschenkt erhalten hat. Selbst kann man das natürlich nicht in den Stempel hineinbringen. Steht der Rufname (ming) allein ohne „fu“, braucht man nicht nach dem

Ursprung forschen, da kann kein Irrtum entstehen, das geht auch so. In der Han-Zeit gab es Stempel mit drei Worten, doppelte Familiennamen (sjing) gab es nicht, solche ohne das Wort „Stempel" (in) gab es ebenfalls nicht. Sie waren alle keine Rufnamenstempel (ming). Was Gesellschaftsnamen-Stempel (tze in) anbetrifft, so konnte man bei diesen das Wort „Stempel" (in) gebrauchen. Rufnamen fürchtete man damit zu verwirren. In der Han-Zeit hatte Herr Tschang (F. N.) Tschang (1. R. N.) -an (2. R. N.) mit Gesellschaftsnamen Yu-kiün einen Stempel, der „Tschang Yu-kiün" hieß. In der Thang-Zeit hatte Herr Li (F. N.) -wen, mit Gesellschaftsnamen Hua-kuang, einen Stempel, der „Li Hua-kuang" hieß. Rechts stand ein Buchstabe, links zwei. Dies war die zutreffende Form für das Kennwort.

In der Stempelschrift gibt es leere Stellen. Am besten ist es, man läßt sie leer stehen. Man darf die Worte nicht unsinnig auseinanderziehen. Bewegt man sich auf der richtigen Bahn, dann wirkt das so selbstverständlich, daß man die leere Stelle gar nicht sieht. Viele Buchstaben haben keine leeren Stellen, da wird man sicherlich nicht danach fragen.

Vielfach gibt es Leute, die Handschriften als Muster für Stempel nehmen. In der Han-Zeit gab es noch keine. In der Zeit der 3 Dynastien gab es auch noch keine. Im Chou-Li (das Ritenbuch der Chou-Dynastie) gab es gesiegelte Urkunden und Goldstempel zum Verwalten und „echt und unecht" unterscheiden. Man stempelte und der Kommentar sagt: „die Echtheit stempeln, heißt der Hand einen Mund geben." (Durch den Druck der Hand auf den Stempel ist der Hand Sprache verliehen.) Auf der geraden Oberfläche Worte eingravieren, wie bei den Stempeln (hsi) der Ts'in-Geschlechter, damit kann man nicht stempeln. Will man stempeln, müssen alle Worte verkehrt links eingegraben werden. Die Alten nahmen ihn,

um die Beglaubigung kundzutun, sie erforschten nicht die Zeichen, sie wollten nur wissen, ob etwas echt und recht sei.

Vier Abhandlungen über das Vorbereiten der Schrift (Wen fang sze kao)

Zur Yüan-Zeit Herr Sung hsüä, der Zuhausebleibende (Titel dschu shi), Mong fu mit Gesellschaftsnamen Ang dschen, der weißhaarige Gelehrte (bai sien sheng) und Wo-yän mit Gesellschaftsnamen Tze hjing haben die Ts'in-und Han-Kunstsammlungen (Geschicklichkeitswald) gut studiert. An erster Stelle steht Tze-hjing, er ließ alte Sammlungen studieren und baute den Lernenden Fähre und Brücke (ließ sie das Wichtigste lernen). Er hatte Klarheit über Muskeln und Knochen erlangt. An erste Stelle setzte Su Hsiau-min das Echte und Unverfälschte, Wen Shou-tscheng bevorzugte das Schöne und Anmutige, Wang Gau-schu das Einfache und Schlichte, Gu Yün-mei stand außerhalb den Vorgenannten und Li Tsai-ho, wer verehrte ihn nicht? In der Art des Schnittes (Messers) gab es außer Ho Kun-wu keinen, der ihm nachfolgte.

Zwei Kapitel einer Sammlung von Tsang-li (Tsang li dji örh tse)

Die Schnitzerei der Alten war wunderbar. Sie schälten ab, wie abgeschnittene Streifen, senkrecht und waagerecht, wie von Holzwürmern ausgefressen, so natürlich, als sei es nicht von einer Idee geschaffen, oder mit Gewalt nachgeahmt. Die Alten ungeschickt nachmachen, das ist, wie wenn Kinder alter Leute Stimme nachahmen, dabei verliert die Sprache ihre Natürlichkeit (ihr Räuspern und Lachen) und ihre Echtheit. Gedichte sind des Herzens Ton, Worte sind des Herzens Bild. Sie stehen ganz mit dem menschlichen Charakter in Verbindung, darum haben Menschen mit hohen

Idealen eine schöne Handschrift, die Schriftzüge sind großzügig und großspurig. Viele haben heldenhafte Schriftzüge. Mancher Durchschnittsmensch wünscht sie sich, aber es fehlt der Rhythmus, was dabei herauskommt, ist entsprechend. Der alte Tschen We-tschung schrieb das Buch „Hsiang in djing", „Regeln des harmonischen Stempels" gut, es hat etwas Meisterhaftes an sich.

Herbst-Wasser-Garten Stempel. Abhandlung in 5 Teilen (Tjiu shui yüan in pu wu tse)

Obwohl das Grundprinzip der Handschrift Wert legt auf kräftige, feste Züge, muß man sich doch äußerst vor einer brutalen (wütenden) Handschrift hüten. Wer des Silbers Schmiegsamkeit, des Antimons Bildhaftigkeit kennenlernen will, muß Rhythmus und Harmonie folgen, in deren Mitte sie entstanden. Dort ist nicht Wildheit, Verrücktheit und Zornigkeit ausgebreitet.

Der Menschen Schriftzüge hängen von ihrem Charakter ab. Des einen Schrift ist leicht und schön, des anderen gründlich und kräftig. Je nach dem er selber ist, keines Rasse und Art ist gleich. Nur wenn alle Gefühl und Geschmack erreichten, dann wären alle Werke vollendet und schön. Wer nur Gewöhnliches wünscht und hat keine Harmonie, der kann Drachen schnitzen und Phönixe sticken, keiner ist des Ansehens wert.

Bei der Ts'in-Schrift sind die Ecken abgerundet, bei der Han-Schrift sind die Ecken scharf. Das ist der Unterschied zwischen Ts'in- und Han-Schrift. In einem Stempel darf man nicht beide vorkommen lassen.

Tung Wen-min sagt: „Nach Muster soll man abschreiben, wie wenn man fremde Leute trifft. Man soll nicht ihre Ohren und Augen, Hand und Fuß, Kopf und Gesicht betrachten, sondern soll auf ihr Benehmen achten, ob sie aufrichtig lachen und sprechen, ob sie Geistesfrische und tatkräftige Erscheinung haben. Solche Punkte

soll man betrachten." Bei den alten Stempeln kann man ebenfalls nur ihre geistige Vornehmheit nehmen, Dunst und Nebel darf man keinen Raum lassen.

Rote Schrift schneiden muß fließend geschehen, wie sich Frühlingsblumen im Winde tanzend schaukeln. Weiße Schrift muß man fest zusammenhaltend schneiden, wie kalte Berge vom Schnee bedeckt sind. Die Stelle, wo die Hand ansetzt, soll großmütig sein (wörtlich: man muß es mit großer Galle wollen), kräftig, wie der Krieger das Schwert schwingt, fährt man fort. Der Schluß aber soll vorsichtig angesetzt werden, (wörtlich: sammelnd pflücken mit kleinem Herz), wie schöne Frauen die Nähnadel mit den Fingern ergreifen. Diese Schrift ist die Sprache des Gelehrten. Am meisten soll man den Geschmack spielen lassen." —

Während im vorhergehenden Aufsatz das Grundlegende über den Entwurf der Stempel gesagt ist, gibt das Werk Tui Shan Yin kao von Hsiän men eine Sammlung von Abdrücken alter Stempel. Als einziger Text ist das Vorwort vorhanden. Es ist echt chinesisch, um wissenschaftlich im chinesischen Sinn zu sein und die Freude der Literaten zu wecken, muß es Zitate und bildliche Vergleiche enthalten. Hören wir, was uns Tui Shan verrät:

„Die sechs Schriftformen gründen sich auf eine ehrwürdige, alte Wissenschaft. (Gemeint ist die Kalligraphie.) Trotz der Regeln entstanden die Bohnen-, Drachen-, Knoten-Schriften. Ihre Form veränderte sich häufig und dabei rühmte man sogar diese neuen Schriften. Man muß aber diese neuen Schriftarten als Verirrungen bezeichnen. Man muß die Schriftzeichen so entwerfen, wie sich das Wasser in den Bächen zwischen den darin liegenden Steinen hindurchwindet. Nicht aber so, wie die Sung-Leute die Steine schnitten. Maulbeerbaumpapier-Blätter sind äußerst selten. Tui Shan suchte

begehrlich solche alte vollendete Drucke. Sein Heißhunger trieb ihn nach oben. Das Elfenbein vergilbt aber von selbst von unten. Vorsichtig gehe ich vorwärts. Vieles erbat ich und untersuchte es. Ich gelangte zu den Quellen, aus denen es floß. Ich sammelte und sammelte. Ursprünglich waren es 1000 Bände, aber ich mußte mich beschränken. Manchmal sickern nur Tropfen und man muß intuitiv erkennen, wie es weiterfließt. Auch die Sonne geht im Osten klein auf. Die Anordnung im Tui-Shan ist so. Das ist, wie wenn auf einem Grabhügel das erste Grün sproßt. Man muß von dem Grün, das hervorsprießt den Staub abhalten, damit es sich gut entwickelt. Tao kuang 6. Jahr Herbst 9. Monat. (1829)."

Zuerst werden Worte von Philosophen gebracht. Dann folgen Stempel als Glückwünsche zu Geburtstagen alter Herren. Dann Worte von Kaisern, Königen, Gelehrten, Offizieren, Worte über Essen und Trinken, Inschriften alter Bronzegefäße, Buchstaben in Art der alten Ziegel der Ts'in-und Han-Zeit, Frühlingsworte, Worte von Glück und Liebe, von Frühlingsnächten, vom Pfirsichblütengarten. Leider hat anscheinend der liebenswürdige Vermittler dieses schönen Werkes mir den Eintritt in den Pfirsichgarten verwehren wollen, denn dieses Heft war nicht mehr in dem Pack. Wahrscheinlich hat er befürchtet, daß die Europäer zu prüde sind, um die Schönheiten der asiatischen Liebeslyrik zu verstehen.

Es muß uns natürlich ungewöhnlich erscheinen, wenn solche Liebesworte in Stempel geschnitten wurden, denken wir aber einmal, wir würden eines der entzückenden kolorierten Briefchen aus dem Schreibkasten nehmen und recht geschickt in zinnoberrot den Stempel daraufdrücken:

„In der Pflaumenblütenlaube verschläft man den Frühling, im Lotospavillon vertreibt man sich den Sommer, man ist von selbst in froher Stimmung und das genügt!" (Abb. 13.) Als Literatur-

bewanderter darf man sich darunter allerlei Anspielungen denken. Bei diesem Stempel hatte auch der Schnitzer keine allzu schwierigen Schriftformen gewählt, sie sind von einer gebildeten Dame lesbar. Unser Verfasser des Tui Shan hält es zunächst mit dem Taoismus. Der Name Tui Shan ist wahrscheinlich gewählt worden, weil viele der Stempel antithetischen Sinn haben. Tui Shan sind zwei gegenüberstehende Berge, wie Bieleboh und Czerneboh oder Libanon und Antilibanon. Im Chinesischen sind die „Tui Tze", das sind die



Abbildung 13. (Sammlung des Verf.)



Abbildung 14. Aus Tui Shan (Bibl. des Verf.)

Sinnsprüche, die auf langen Bambustafeln rechts und links des Eingangs oder einer Tür hängen, sehr beliebt. Tui Shan sind nun zwei sich entsprechende Stempel. Dabei muß eine genaue Reihenfolge eingehalten werden. Es sind für jeden Stempel je vier Worte zur Verfügung. Im Deutschen ist eine Übertragung ohne Hilfsworte unmöglich. Ich wähle deshalb als Lösung, die chinesischen Worte nur mit schrägen Buchstaben zu schreiben, die Hilfsworte mit geraden, z. B.:

„Das *Tao befriedet 1000 Jahre.*" (Abb. 14.)

Bei dieser Gelegenheit sollen nun gleich die Formen und Schriften der Stempel besprochen werden. Hier liegt ein Stempel mit weißer Schrift vor, also ein negativer, weiblicher oder Ying, denn die Buchstaben sind ausgeschabt. Wir haben es hier mit Ts'in-Schrift zu tun, da die Ecken abgerundet sind. (Tui Shan. I. 2a.)

„Die *Heiligen* sind *weit entfernt.*
Die *Worte vergessen!*“ . . . (Abb. 15.)

Bei diesem Stempel sind die Buchstaben in ganz ungewöhnlicher Weise verlängert. Der Grund ist ausgeschnitten und die

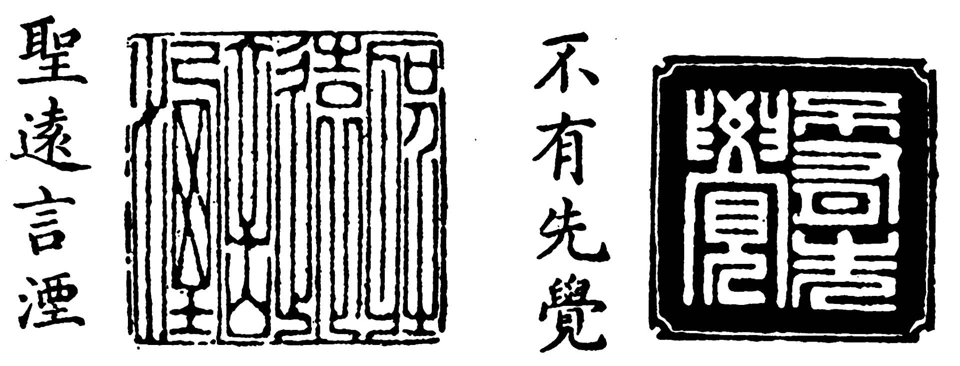


Abbildung 15. Aus Tui Shan *Abbildung 16. Aus Tui Shan*

Buchstaben erscheinen in roter Schrift, also Positiv, männlich, oder Yang. (T. S. I. 2a.)

Oder ein anderer Sinnspruch in zwei Stempeln:
„*Nicht hat* man *anfangs* das *Wissen.*“ (Gemeint ist angeborenes Wissen.) (Abb. 16.)

Dieser Stempel hat eine sehr interessante Aufteilung. Zunächst ist er in weißer Schrift, also Ying. Der Form nach kann man ihn mehr nach Han, als nach Ts-in rechnen. Rechts stehen drei Worte untereinander, links ist das Wort „Hio-Wissen“ auf das Dreifache ausgezogen. Dies ist aber so geschickt gemacht, daß es im ersten Augenblick gar nicht entdeckt wird. (T. S. I. 3a.)

Der darunterstehende Stempel lautet (Abb. 17.):

„*Wer lehrt* (eröffnet) den *älteren Menschen*?“

Das soll heißen, aus der Erkenntnis, aus der Erfahrung heraus kann man nur menschlich werden. Dieser und der vorhergehende Stempel tragen beide Umrandungen. Beim vollen Stempel ist diese fein, beim leeren dagegen schwer gehalten. Es sind hier alte Schriftformen gewählt. Ganz links ist das Wort Mensch unter den linken Teil des danebenstehenden Wortes untergeschoben. Wiederum ist die Aufteilung annormal, aber sehr geschickt gelöst.

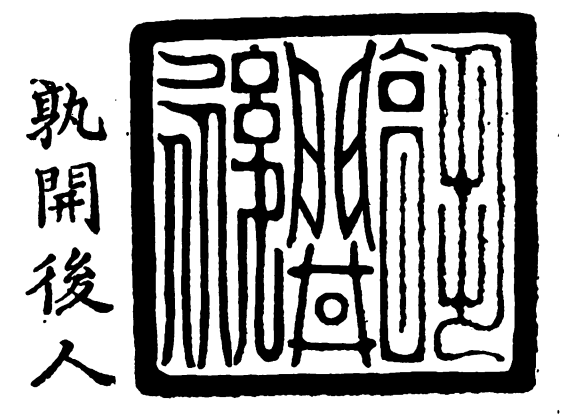


Abbildung 17. Aus Tui Shan



Abbildung 18. Aus Tui Shan

Die nächsten zwei Stempel sind sowohl nach Schrift, wie nach Inhalt klassisch einwandfrei. Sie lauten:

„Ein *Schriftzug nicht erschöpft* die *Worte*!“ (Abb. 18).

„Eine *Zeichnung nicht erschöpft* die *Gedanken*!“ (Abb. 19).

Das ist ein richtiges Tui-tze, die Worte sind sich entsprechend, oder gegenübergestellt, nämlich „Schrift und Zeichnung“, dann jedesmal „nicht“, dann zwei entsprechende Adjektive, wie „erschöpfend“ und schließlich „Worte und Gedanken“. Sie sind in der Fläche sich entsprechend und tadellos aufgeteilt und ergänzen sich wie Ying und Yang, das männliche und das weibliche Prinzip.

Die Thang-Periode zeigt nun die ersten ausgesprochenen Zierschriften. Zur Füllung des Raumes werden ganz unerhörte Umbiegungen gewählt, die Schrift bekommt etwas Mäanderartiges und wird sehr schwer leserlich. Als Beispiel diene der nächste Stempel. Er lautet:

„*Wolken* und *Mond* haben *keine Grenzen*.“ (Abb. 20).

Die Worte rechts sind fast gleichgroß in der Höhe. Links dagegen ist das *Nichthaben* — Wu — in abgekürzter Form geschrieben und das darunterstehende Wort nimmt zwei Drittel der Höhe ein. Beim folgenden Stempel ist dagegen die große Leere gewählt. Auch hier liegt ein Thang-Stempel vor. Er heißt (Abb. 21):

„Auf dem *Hof* die *Gräser werden* zu *Edelsteinen*!“ Gemeint ist: Etwas an sich Wertloses hat in der richtigen Umgebung doch Wert!

Die Aufteilung ist gleichmäßig, aber mit Gewalt erzwungen, denn für das Gras ist nur das obere Radikal geschrieben. Beide Stempel leiten inhaltlich zu der Art Stempel über, die allein durch schöne Worte erfreuen sollen, ohne daß ein tieferer Sinn unbedingt gefordert würde.

Ein typischer Vertreter dieser Art ist der nächste Stempel.

„*Emporsprießen* und *Vergehen*, die *Berge* bleiben *stehen*“ (Abb. 22).

Hier ist eine Schriftform gewählt, wie wir sie auf den uralten Bronzegefäßen der Chow-Zeit finden. Die Wortbilder sind ganz deutlich zu erkennen. Links der „Stehende Mann“, dann der Berg mit drei Gipfeln, dann der Baum mit den Ästen, neben dem Mann, der ihn ausgerissen hat.

Der blumige Stempel darunter heißt:

„Beim *Nephrit* ist die *Farbe*, beim *Golde* der *Klang* (zu ergänzen: das Ausschlaggebende) (Abb. 23).

Dem Chinesen genügt dies zur Erzeugung einer literatischen Befriedigung. Auch hier ist eine Bronzebänderschrift gewählt, allerdings einer viel späteren Zeit.

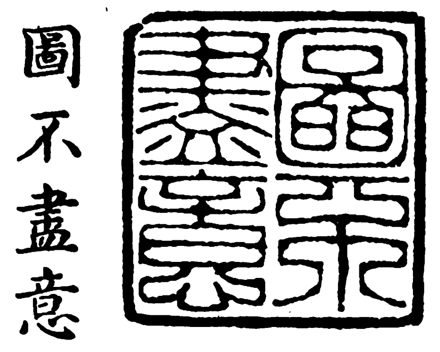


Abbildung 19. Aus Tui Shan

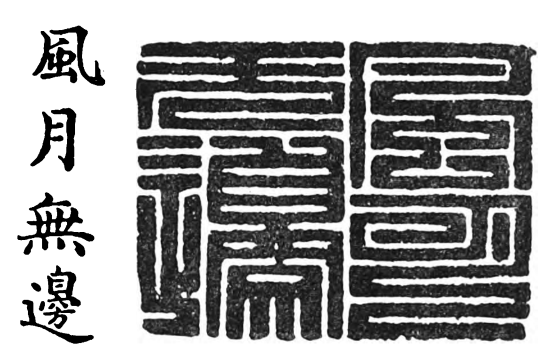


Abbildung 20. Aus Tui Shan



Abbildung 21. Aus Tui Shan

揚休山立

Abbildung 22. Aus Tui Shan



Abbildung 23. Aus Tui Shan



Abbildung 24. Aus Tui Shan

Ein weiteres Stempelpaar läßt auf einen taoistischen Künstler schließen. Man muß beide Stempel zusammen nehmen.

„Des *Urzustandes Hauch* (oder Odem) sich *zusammenziehend*" (Abb. 24).

„*Chaotisch* im *Sosein* der *Himmel* hats *vollendet*!" (Abb. 25).

Hier präsentiert sich also eine Erschaffung der Welt in 8 Worten. Interessant ist der untere runde Stempel, denn hier ist die rote Schrift nur eine Kontur. Die Wortbilder sind in Form der Steintrommel Inschriften, also uralt. Die Komposition ist sehr frei, aber bei guter Raumausfüllung gewählt. Rechts und links je ein Wort, in der Mitte zwei Worte übereinander geben dem ganzen die Raumfüllung.

Eine unendliche Menge Stempel enthalten nun Glückssymbole und Glückwünsche. Entweder druckt man sie auf Geburtstagswünsche oder schenkt sie zum Geburtstag. Am häufigsten finden wir da die 10000 Jahre langen Leben, die Fortdauer durch 10000 Geschlechter und ähnliches. Aber auch Dinge des täglichen Lebens werden uns gewünscht, z. B. etwas, was wir uns selber täglich wünschen, nämlich:

„*Schönen Sonnenschein, glückbringende Wolken*" (Abb. 26).

„*Sanften Wind, wohltuenden Regen*" (Abb. 27).

Im Gegensatz zum vorigen Stempel ist der obere Rot in Rot konturiert. Auch hier archaische Wortbilder. Links oben sehen wir den Sonnenball, rechts unten die Wolke. Zum unteren Stempel ist nicht viel zu sagen.

Ein Stempelpaar folgt, von welchem der obere durch seine halb Ying-, halb Yang-Teilung interessant ist. Er lautet:

„Der *Zirkel* zeichnet den *Kreis*, Das *Winkelmaß* ein *Rechteck*" (Abb. 28).

„Die *Lotschnur* ist *senkrecht*, der *Waagebalken* ist *waagerecht*" (Abb. 29).



Abbildung 25. Aus Tui Shan

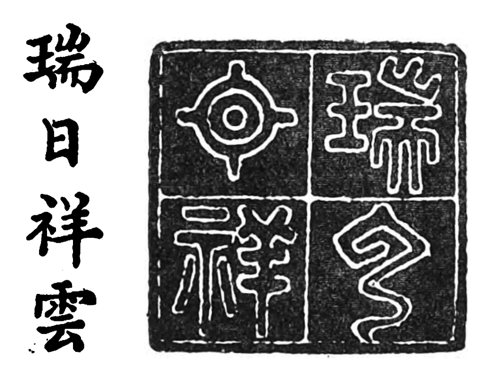


Abbildung 26. Aus Tui Shan



Abbildung 27. Aus Tui Shan



Abbildung 28. Aus Tui Shan



Abbildung 29. Aus Tui Shan



Abbildung 30. Aus Tui Shan

Die Schriftformen sind alt. Der Kreis ist wirklich noch ein Kreis. Das Rechteck erscheint ebenfalls noch als Rechteck. Man vergleiche dazu die danebenstehenden modernen Buchstaben.

Zwei interessante Stücke sollen diese Art Stempel beschließen.

„Die *Hand* möchte sich *legen* auf des *Mondes Höhlungen*“ (Abb. 30).

„Der *Fuß* möchte *erklimmen* des *Himmels Wurzel*“ (Abb. 31).



Abbildung 31. Aus Tui Shan

Oben sehen wir einen typischen Thang-Stempel, es ist fast unmöglich, den Stempel zu entziffern. Unten ist ein Vertreter der *Vogelkopf*-Schnörkelschrift zu finden, der nicht viel weniger Mühe zu lesen kostet. Die stilisierten Drachen im nächsten Stempel verraten es uns, woran es liegt: „Wer *hat Leistung*, der *hat Erfolg*!“ (Abb. 32). Nicht umsonst ist das Radikal Hand einmal rechts einmal links herum gedreht. Es soll etwas Fratzenhaftes entstehen, wie die Masken des *Tao-tieh*, des Vielfraßes auf den alten Bronzen.

Zu diesem Stempel gehört als Gegenstück Abb. 33 „Wer *hat Tugend, hat Worte*“ ist seine Inschrift in alten Zeichen.

Sehen wir uns noch ein paar Vertreter des „hohen Alters“ an, die gleichzeitig interessante Schriften bringen.

„*Sheng nung's Geschlecht* saß *auf* dem *Thron*
Ein hundert vier mal *zehn Jahre*“ (Abb. 34).

Es ist eine einfach unentzifferbare Vogelkopf-Wimmelei.

Nun ein Vertreter der Fischschrift. Er heißt:

„*Shao hao* sein hohes *Alter* war *ein hundert Jahr*“ (Abb. 35).

Interessant ist die häufig vorkommende Kürzung von Shou in der Mitte oben.

有功有烈

Abbildung 32. Aus Tui Shan



Abbildung 33. Aus Tui Shan

神農氏在位
一百四十年

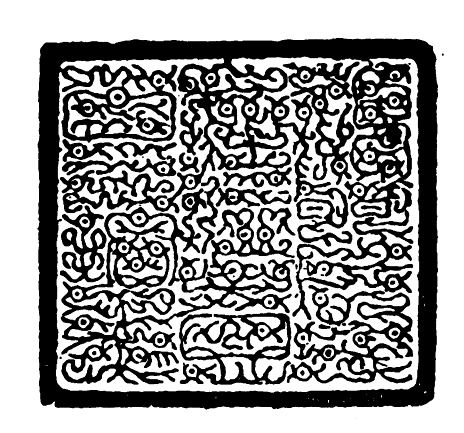
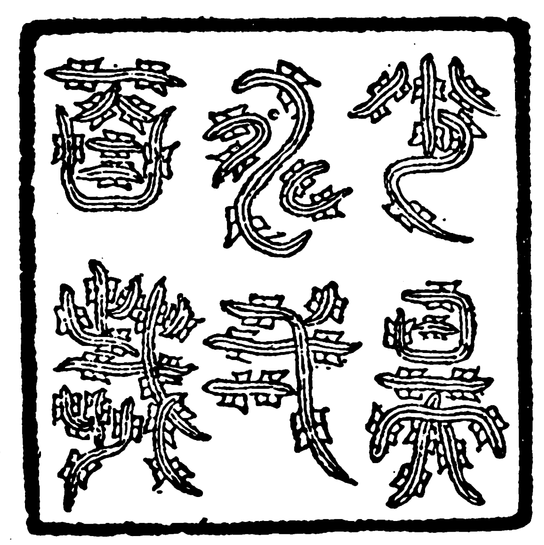


Abbildung 34. Aus Tui Shan

少昊壽
一百歲

Abbildung 35. Aus Tui Shan



Nun ein Beispiel der Bohnenkeim-Schrift. Er heißt:

„*Kaiser Ku-s Jahre,* waren *hundert fünf Jahre*“ (Abb. 36).

Daß die Schildkröte die Vertreterin der hochbetagten alten Herren ist, hat sie auch zu einer Schrift-Figur gemacht, bei der Beschriftung von Stempeln mit Altersangaben. Der Stempel heißt:

„Des *Großen Yü* hohes *Alter* war *ein hundert Jahre*“ (Abb. 37).

Damit will ich die Reihe der Klassiker unter den Stempeln abschließen. Das Deutsche Museum für Buch und Schrift hat nun eine schöne Sammlung von Stempeln, aus der einige herausgegriffen werden sollen (Tafel I). In den äußeren Formen sind sie fast alle ganz schlichte Stelen, so daß sich eine Reproduktion nicht lohnt. Dem Inhalt nach seien folgende erwähnt. Zuerst ein Sung-Stempel:

„Dem *Degen* die *Achtung,* der *Laute* das *Herz.*“ (Abb. 38 = Tabelle I 2). Die Aufteilung ist die normale Viererteilung.

Eine Fünferteilung durch Auseinanderziehen des mittleren Wortes auf die ganze Höhe zeigt der folgende: „Das *Kleid glänzend reinmachen, wohlriechend* machen das *Haus*“ (Abb. 39 = Tabelle I 46). Also eine Einladung für eine festliche Angelegenheit ist hier in kurze Form gekleidet.

Es folgt ein reiner Glückbringer. Er lautet:

„*Glück verheißend*“ (Abb. 40 = Tabelle I 6).

Solche Stempel druckte man auf die erste Seite eines Buches, oft auch bei Kaufleuten in die Rechnungsbücher. Der Stempel entspricht etwa unsrer Gewohnheit in die Geschäftsbücher vorn „c. D.“ also *cum Deo* oder Mit Gott hineinzuschreiben.

Einen kleinen Beamtenstempel zeigt der nächste. Interessant ist die vollkommene Umstellung. Statt daß rechts der Name untereinander steht, ist dieser oben von rechts nach links angeordnet.

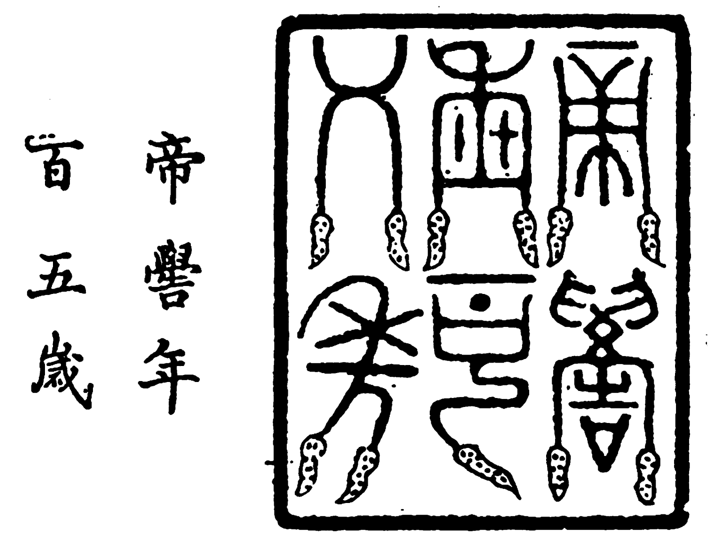


Abbildung 36. Aus Tui Shan



Abbildung 37. Aus Tui Shan

Das Wort yin-Stempel steht rechts unten, und links unten steht das Wort Beamter. Er heißt also:

„*Dschuan yüan Beamter Stempel*“ (Abb. 41 = Tabelle I 9).

Ein kleiner Viererstempel ist der Nächste. Alte Schriftformen ohne Rahmen sind gewählt. Er lautet:

„Das *Herz korrekt*, der *Geist harmonisch*“ (Abb. 42 = Tabelle I 41).

Ein kleiner hochgestellter Stempel enthält die zwei Worte:

„Orchidee Stempel“ (Abb. 43 = Tabelle I 13).

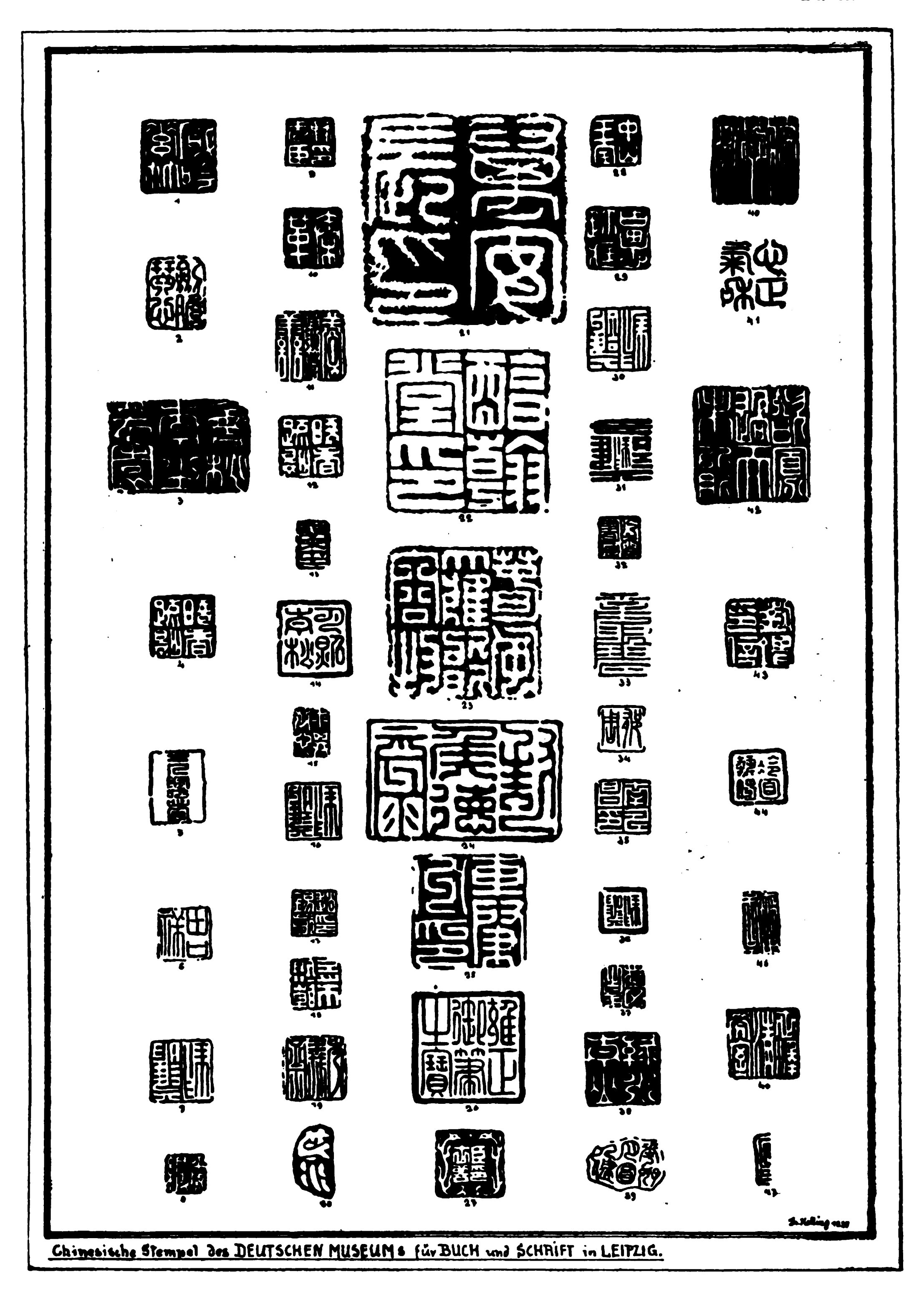
Besonders möchte ich aber auf fünf sehr ähnliche Stempel verweisen, die alle die Inschrift: „*Schutzsiegel*“ enthalten. (Abb. 44 = Tabelle I 7, 16, 30, 31, 36). Im kaufmännischen Leben werden diese Stempel sehr häufig verwendet. Einmal als Schutzmarke, ein anderes Mal setzt man sie unter Kassensaldi, Bilanzergebnisse, Summen und Quittungen, die rechnerisch nachgeprüft sind. An diesen 5 Exemplaren kann man die vielen Möglichkeiten nachprüfen, die es gibt, um dieselben Worte in einem Stempel zu vereinigen. Vgl. hierzu das Buch von Dr. Pernitzsch und Tittel, Chinesische Buchführung S. 26. O. A. G. 1927.

Zuletzt möchte ich noch einige Stempel meiner Sammlung besprechen, da hierbei auch die äußere Gestalt gezeigt werden kann.



Abbildung 45. Jade-Stempel mit Fingerabdruck (Sammlung des Verf.)

Das interessanteste Stück dürfte ein kleiner Jade-Stempel sein von 8/23 mm langelliptischer Aufdruckfläche bei 38 mm Höhe (Abb. 45). Es ist die Nachbildung eines Fingerabdruckes. Wie wir oben gesehen haben, war es in alten Zeiten nicht ungewöhnlich, dem Siegel oder besser Stempel eines Befehlshabers den Fingerabdruck hinzuzufügen. Man kann auch verstehen, daß man das Beschmutzen der Finger beim Stempeln durch einen geschnittenen Ersatz-Fingerabdruck ersetzen will. B. Laufer, History of the Finger-Print-System, Annual Report



Chinesische Stempel des DEUTSCHEN MUSEUMs für BUCH und SCHRIFT in LEIPZIG.

of the Smitsonian Institution 1912, S. 631/52 bringt eine Abbildung von einem Doppelstempel mit Namenszug und Fingerabdruck. Er datiert den Fingerabdruck in China als älter wie die Stempel und nimmt an, daß aus ihm der Stempel entstanden ist. Nebenbei gesagt, wird in China häufig das Abdrucken aller zehn Finger als Identifizierung verlangt worden sein. Im Äußerlichen ist der Stempel ganz schmucklos. Die Jade ist milchig mit ganz leichter grau-brauner Färbung.

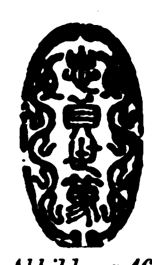


Abbildung 46. Jade-Stempel (Sammlung des Verf.)

Der nächste Stempel ist wiederum aus Jade von 17/30 mm Druckfläche bei 53 mm Höhe. Auf einem glatten Sockel von 37 mm Höhe mit gleichem Querschnitt, wie die Druckfläche, liegt ein zusammengekauerter Himmelshund. Die Art der Skulptur ist in klassisch-flächigem Schnitt gehalten, wie es bei alten Jade-Arbeiten üblich war mit starker Stilisierung. Der Kopf des Hundes liegt tief auf den Vorderpfoten, der Rücken ist stark gewölbt, so daß die Figur von der Seite gesehen, fast als Halbkreis auf dem Sockel erscheint. Der Spruch lautet: Auf *Treu* sein *sich verlassen*, die *Welt legt Wert* darauf. — Wir haben hier einen Stempel, bei dem die Umrandung aus zwei stilisierten Drachen besteht. Staatsbeamte wählten nicht selten diese Schmückung.



Abbildung 47. Onyx-Stempel (Sammlung des Verf.)

Von 20/50 mm Grundfläche ist der folgende Stempel (Abb. 47). Seine Höhe ist 57 mm. Der Stein ist ein honigfarbener Onyx von milchiger Struktur. Die äußeren Schichten gehen leicht ins Grünliche. Sehr geschickt hat der Kleinbildhauer diese Eigenschaft des Steines ausgenutzt und aus den grünlichen Partien Blätter und herabhängende Pflanzen geschnitten, die sich um einen

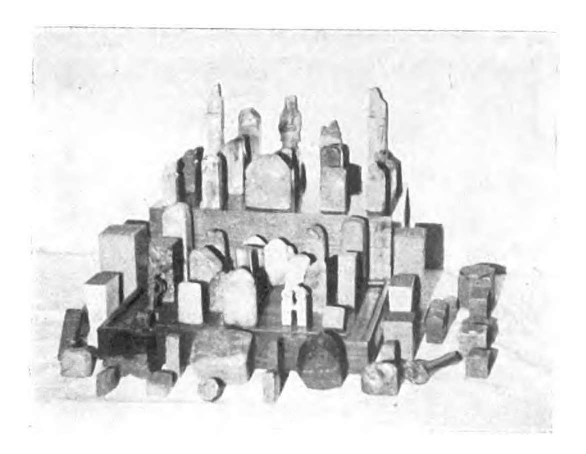


Abbildung 48. Stempelsammlung des Verfassers

TAFEL VI

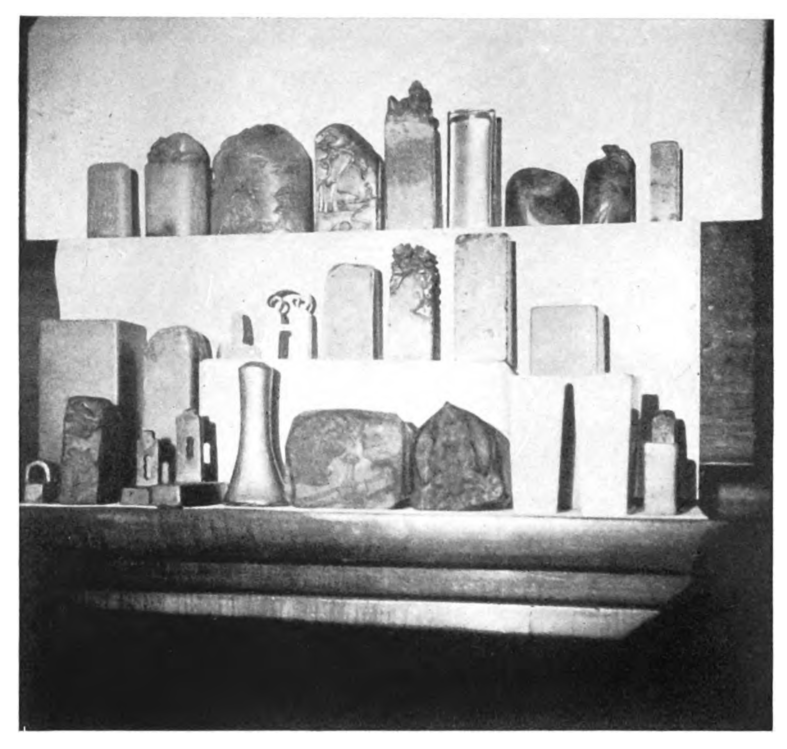


Abbildung 49. Einige Stempel der Sammlung des Verfassers in der Reihenfolge, wie sie besprochen werden (Von Abb. 45—74)

gelblichen Felsen Ranken. Der ganze Stempel ist als Bergkuppe geformt. Am Fuße steht ein zurückgezogen lebender Philosoph. Auf der Rückseite kommt ein anderer über eine Brücke, um ihn zu besuchen. Die Bäume und Sträucher sind sehr malerisch gehalten und fein ausgeführt. Die Inschrift heißt:

„*Ein Betrunkener* in der *Höhle sehnt* sich nach den *alten* Zeiten“ (Abb. 48, Abb. 49).



Abbildung 50. Stempel aus Speckstein (Sammlung des Verf.)

Eine Stele, in einen Felsen übergehend, zeigt der folgende Stempel. Es ist ein von gelbgrau ins Ziegelrot übergehender Speckstein. Die natürliche Form des Steines ist im oberen Teil erhalten worden und wirkt wie ein Berg im Hintergrund. Ihm schmiegt sich eine Gruppe von zwei Kiefern an. Im Vordergrund ist eine Brücke, dahinter eine Hütte mit Gartenmauer zu sehen. Die Grundfläche ist 10/30 mm, die Höhe 53 mm. Die Inschrift enthält eine zyklische Zeitangabe, die lautet:

„*Ping tse geboren*“ (Abb. 50).



Abbildung 51. Stempel aus Speckstein (Sammlung des Verf.)

Da diese Zeichen auch astrologische Bedeutungen haben, so bedeutet dies etwas ähnliches, als wenn man z. B. „ein Wassermann Geborener“ dafür sagen würde.

Eine Stele aus gelb-rotem Speckstein, die von einem liegenden Mönch bekrönt ist, sehen wir im nächsten Stempel. Die Aufstandfläche ist 10/24 mm, die Höhe ist 70 mm. Die Inschrift lautet:

„Mandarin Hei“ (Abb. 51).

Ein sehr schöner wasserklarer Bergkristall hat zur Formung des folgenden Stempels gedient. Die Grundfläche ist eine Ellipse von



Abbildung 52. Stempel aus Bergkristall (Sammlung des Verf.)

11/22 mm Fläche, die Höhe beträgt 54 mm. Das Ellipsoid ist ohne jede Schmückung, der Stempel wirkt durch die Reinheit des Kristalls. Die Inschrift heißt:

„*Fleißig pflegen nichts andres* als die *Tugend*" (Abb. 52).

Einen sogenannten Briefanfangs-Stempel sehen wir im folgenden. Er lautet:

„*Glück verheißend.*"



Abbildung 53. Stempel aus Hornblende (Sammlung des Verf.)

Er ist 16/32 mm an der Aufstandsfläche groß und 30 mm hoch. Das Material ist dunkelgrüne Hornblende. Ähnliche Briefanfangsstempel lauten z. B. „ju i" was soviel wie „wie nach Wunsch" bedeutet (Abb. 53).

Nicht selten gibt es Stelen in Form von einem Felsen, auf dessen oberstem Teil eine Ratte sitzt. Der vorliegende Stempel ist 14/21 mm bei 40 mm Höhe. Die Inschrift lautet:

„*Laute* und *Buch*" (Abb. 54).

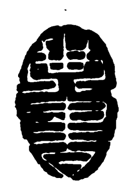


Abbildung 54. Stempel aus Speckstein (Sammlung des Verf.)

Ein kleiner Stempel aus dunkelgrünem Stein in Form eines quadratischen Pfeilers12/12/36 mm groß, trägt ganz alte Schriftzeichen. Er lautet:

„*Gebrauche* dein *Herz*" (Abb. 55).



Abbildung 55. Stempel aus serpentinartigem Stein (Sammlung des Verf.)

Besonders gut in Aufteilung und Schnitt ist der folgende Stempel. Ein Jadeit von 20/20 mm Grundfläche stellt einen 8 mm hohen Sockel dar. Aus dem Sockel heraus wächst der gebogene Handgriff in Form einer halbkreisförmigen Öse von 15 mm Höhe. Der

Wert des Stempels liegt in dem außerordentlich feinen Schnitt der doppelt konturierten Buchstaben. Die Inschrift heißt:

„Des *Untertanen* (Beamten) *Herz* ist *wie Wasser*" (Abb. 56).



Abbildung 56. Jade-Stempel (Sammlung des Verf.)

Sehr interessant ist der folgende Elfenbeinstempel. Zwei, wie zu einem Tor verbundene Säulchen von 8/8 mm Grundfläche werden in 2/3 ihrer 26 mm betragenden Höhe durch einen Querbalken zusammengehalten. Obendrauf liegt ein ausgeschnittenes Elfenbeinband, daß auf jeder Säule nach innen eingerollt ist und so, wie eine Bedachung wirkt. Der obere Stempel ist weiß, der untere rot. Er heißt:

„*Doktor*hut und Mandarin*rangknopf* (oberer Teil) sind wie *Sterne* und *Mond* (unterer Teil). Für Mond und Sterne sind die uralten Wortbilder gebraucht, nämlich das Dreigestirn (Abb. 57).





Abbildung 57. Elfenbein-Stempel (Sammlung des Verf.)

Ein Literatenstempel verrät uns folgendes:

„*Pinsel* und *Tusche* sind *schön.*"

Er ist aus falbenfarbenem Stein 26/10/47 mm groß. Der Griff ist in Form eines Felsens (Abb. 58) gehalten.



Abbildung 58. (Sammlung des Verf.)

Eine silbergraue Stele bekrönt von zwei wundervoll geschnittenen Päonien, deren Blätter sich um den Stein schmiegen, trägt in Rot eingeritzt die Worte:

„Nachahmend der *Han*-Leute Methoden Dschau-Sun."

Die Inschrift des Stempels selbst heißt:

„*Sui-ko*" — was soviel, wie — „ich *Bemitleidenswerter*" bedeutet (Abb. 59).



Abbildung 59. (Sammlung des Verf.)



Abbildung 60.
(Sammlung des Verf.)

Die Literaten liebten es, durch solche Andeutungen Interesse zu erregen.

Ein Maler verrät uns mit der nächsten Stele, was ihm gefällt. Sie lautet: „*Frühling, Berge, Hirsche, Pinsel*" (Abb. 60).

Auch Äußerlichkeiten werden verraten, wie die nächste Stele zeigt. Es heißt darin: „Das *Aussehen alt*, der *Schädel fest*" (Abb. 61).

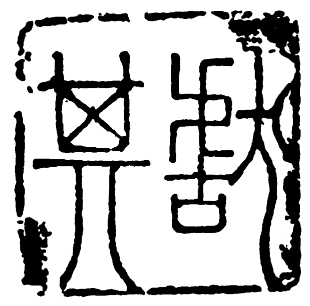


Abbildung 61.
(Sammlung des Verf.)

Die Stele ist 37/37 mm bei 80 mm Höhe groß. Der Stein ist pilasterartig am oberen Rand mit einem Wellenband geziert. Anscheinend war oben drauf eine Metallfigur aufgesetzt, die aber nicht mehr vorhanden ist, es sind lediglich eingebohrte Löcher für die Montierung zu sehen.

Eine Stele ähnlicher Form ist die nächste. Sie gibt uns Namen und Beruf des Besitzers an. Die Inschrift heißt:

„*Behandelnder Arzt Fe tsi-men.*"

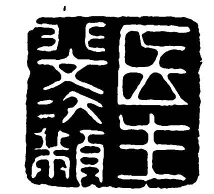


Abbildung 62.
(Sammlung des Verf.)

Der Stein ist grünliche Hornblende. Die Stele läuft in eine von Kiefern umgebene Felskuppe aus. Die Größe ist 23/23/80 mm (Abb. 62).

Ein Beamtenstempel zeigt uns die Einstellung des Besitzers. Die Stele ist 30/30/85 mm groß. Die Inschrift:

„*Ich Untertan kleiner Huld-erweisend* wie *andauernder Regen*" (Abb. 63).



Abbildung 63.
(Sammlung des Verf.)

Ein Wort noch über die modernen Kaufmannsstempel. Die Schutzstempel und Buch-

anfangsstempel sind schon erwähnt. Als nächster sei ein Kontrollstempel gebracht. Es ist ein sogenannter Schlußzeichenstempel. Er heißt selbst: „*Stempel-*“ und bedeutet, daß etwas „geprüft und gestempelt“ ist (Abb. 64).



Abbildung 64. (Sammlung des Verf.)

Häufig werden nun im kaufmännischen Leben Stempel aus Holz verwendet. Da benutzt man z. B. zur Kontrolle der Übertragungen einen Stempel, der „*Ho*“ heißt, was soviel wie „gemeinschaftlich für richtig befunden“ bedeutet. Es ist der Stempel für Rechnungsprüfungsvermerk (Abb. 65).



Abbildung 65. Holzstempel (Sammlung des Verf.)

Noch häufiger werden Stempel aus Messing verwendet. Ein kleiner achteckiger Klotz mit Ösengriff ist der nächste Stempel, dessen Aufschrift wie folgt lautet:

„Die *Worte* auf der *Vorderseite* (Gesicht) durch *Stempel verdoppeln*!“ (Abb. 66).



Abbildung 66. Messingstempel (Sammlung des Verf.)

Als Zahlen werden häufig die zyklischen Zeilen verwendet. In Holz geschnitten werden sie zum Numerieren verwendet. Nebenstehender Holzstempel zeigt die Zykluszeichen „*Jen wu*“ — „Wasser-Süden“ (Abb. 67).





Abbildung 67. Messingstempel (Sammlung des Verf.)

Firmenstempel sind ebenfalls meist aus Messing. Zwei Stempel der Firma *Yüan djü gung dji* was eigentlich soviel wie: „Jeder kommt hier zu seinem Recht — Kommanditgesellschaft“ bedeutet, folgen. (Abb. 68, 69).



Abbildung 68. Messingstempel (Sammlung des Verf.)

Ein andrer Firmenstempel ist der nächste. Er lautet:

„*Pu tai hau dji.*“

Hau dji kann man mit „Merkzeichen“ übersetzen (Abb. 70).

Ein eigentümlicher Brauch chinesischer Kaufleute ist die Verwendung von Holzschnittbildern als Rechnungsstempel. Die Quittungen werden mit ihnen abgestempelt. Diese kleinen Kunstwerke sind Übergänge zum Holzschnitt. Ein Schuhgeschäft verwendete den nebenstehenden Stempel (Abb. 71).

Der Stempel mit der Blumenvase stammt von einem Pekinger Kaufmann und trägt das Datum 23. XI. 1800 auf dem Knauf. Die Schnitzerei ist sehr fein ausgeführt (Abb. 72).

Von einem buddhistischen Kloster stammt der nächste Stempel, der in Ebenholz geschnitten ist. Auch hier liegt eine sehr fein geschnittene Arbeit vor (Abb. 73).

Zum Schluß sollen noch zwei chinesische Elfenbeinstempel gezeigt werden, die aber in einer stilisierten Schrift geschrieben sind. Die Entzifferung war mir nicht möglich. Auch eine Zurückführung der Schrift aufs Mandschurische gelang nicht. Der Stempel ist alt, was man aus dem Vergilben des Elfenbeins sehen kann. Aus der chinesischen Bezeichnung „oben“ habe ich die Einordnung vornehmen können (Abb. 74, 75).

Daß das Stempeln sehr beliebt zur Verzierung der literarischen Ergüsse ist, hat Veranlassung gegeben, die kleinen Stempelsammlungskuriosa zu erfinden (vgl. Abb. 48 rechts). Es sind dies ineinandergesetzte Würfelchen mit 24 verschiedenen Stempeln in allen möglichen Schriftarten und Sentenzen, Tafel II. Von der Steintrommelschrift zu den ehrwürdigen Bronzedreifüßen führend, von den Steintafeln zu den ersten Siegelschriften, der großen und kleinen, weiter bis zu den Stempeln von Ts'in, Han und Thang gleiten noch einmal in ihnen die Formen an uns vorüber, und sollen als Schluß eine kleine Zusammenfassung des Obengesagten bringen.



Abbildung 69. Messingstempel (Sammlung des Verf.)



Abbildung 70. Messingstempel (Sammlung des Verf.)



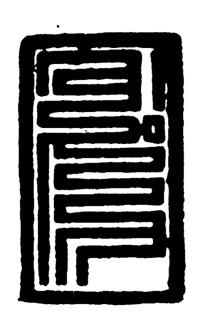
Abbildung 71. Messingstempel (Sammlung des Verf.)



Abbildung 72. Holzstempel (Sammlung des Verf.)



Abbildung 73. Holzstempel (Sammlung des Verf.)



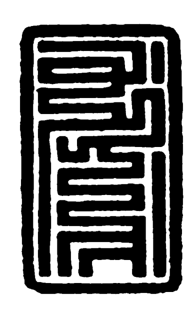


Abbildung 74 und 75. Elfenbeinstempel (Sammlung des Verf.)

Tabelle II.

Messing-Würfelstempel. 5 Würfel, die man ineinander setzen kann (Sammlung des Verf.)

DIE ENTWICKLUNG DES CHINESISCHEN BLOCKDRUCKES

VON JOHANNES SCHUBERT

Man weiß heute über den Blockdruck in China nicht viel weniger als über Gutenberg und die erste Entwicklung der Buchdruckerkunst in Europa. Das gilt jedoch nur für das Gebiet des eigentlichen China im Sinne der achtzehn Provinzen und nicht für die ehemals sogenannten „Nebenländer", die Mandschurei, Mongolei, Turkestan und Tibet; weil zunächst allein für China gesicherte Ergebnisse mit zuverlässigen Daten vorliegen. Das nichteinheimische Schrifttum über dieses Forschungsgebiet ist bereits verhältnismäßig groß und gut bekannt. Andererseits sind die betreffenden einheimischen, chinesischen (und auch japanischen) Werke dabei so ausgewertet, daß es sich in den folgenden Zeilen nur um eine Zusammenfassung des Stoffes (mit der nochmaligen eingehenden Wiedergabe der betreffenden Quellen-Berichte) für deutsche Leser weiterer Kreise handeln kann[1]).

Wer sich für das Schrifttum interessiert, findet bis zum Jahre 1924/25 eine gute Übersicht in dem Buche des Amerikaners Thomas Francis Carter [1882—1925], der mit seinem Werke, betitelt „*Invention of printing in China and its spread westwards*" (New York 1925: Columbia University Press), erstmalig eine Gesamtübersicht über die Geschichte des Buchdruckes in China gegeben

[1]) Es konnte infolgedessen auch auf die Verwendung chinesischer Schriftzeichen verzichtet werden.

hat. Die auf den Seiten 263—273 befindliche Bibliographie verzeichnet auch lückenlos die einschlägigen einheimischen chinesischen (und japanischen) Bücher. Eine neue, vom Autor selbst noch etwas verbesserte Ausgabe des Buches erschien sechs Jahre nach dem Tode des Verfassers unter dem gleichen Titel (New York 1931: Columbia University Press; XXVI, 282 S.) im Druck, und der Chinese Ta Hsiang hat im *Bulletin of the Metropolitan Library* [Peiping], Vol. 2, 1929, Nr. 2, S. 103—118, einen kurzen Auszug der ersten Ausgabe von Carters Buch in chinesischer Sprache geliefert. Einiges neues Material zu dem Werke sowie manche Verbesserungen in Einzelheiten teilte Cyrus H. Peake in seinem Aufsatz „*The origin and development of printing in China in the light of recent research*“ im *Gutenberg-Jahrbuch* 1935, S. 9—17, mit. Hier ist gleichfalls auf weiteres Schrifttum hingewiesen. Es ist ferner zu erwähnen der Aufsatz von Richard Wilhelm über „*Die Entwicklung des Buches in China*“ und die von Hsü Tao-ling ins Deutsche übersetzte „*Studie über die Akademie-Ausgaben ⟨Giän-ben⟩ der Klassiker, die in den fünf Dynastien ⟨907—959⟩ aufgelegt wurden.*“ Der Verfasser dieses letzteren Berichtes ist der chinesische Archäologe Wang Kuo-wei. Beide Aufsätze finden sich in dem 1928 in Frankfurt a. M. erschienenen Bande „*Das Buch in China und das Buch über China. Buch-Ausstellung, veranstaltet von der Preußischen Staatsbibliothek und dem China-Institut*“ auf den Seiten 26—33 und 34—53. Auch der ehemalige chinesische Lektor des China-Instituts in Frankfurt a. M., Ting Wen-yüan hat sich im *Gutenberg-Jahrbuch* 1929, S. 9—17, mit dem Problem „*von der alten chinesischen Buchdruckerkunst*“ beschäftigt. Außer von dem Chinesen Ku T.-K. [Kōo, T. K.] mit seinem Atrikel „*Evolution of the Chinese book*“ [in: *Libraries in China.* Peping: Library Association of China, 1929, und in: *Papers offered to the Library service section of the first*

All Asia Educational Conference, Madras, 1930, S. 434—437] ist der Gegenstand noch von J. Galotti [„*L'invention de l'imprimerie en Chine*“ in: *Arts et métiers graphiques*, Nr 38, 1933, S. 37—41] und dem leider viel zu früh verstorbenen Ernst Schierlitz [„*Anfänge der Druckkunst in China und Deutschland*“ in: *China-Dienst* 3, 1934, S. 100—104, mit 6 Abb.] behandelt worden. Dabei wendet sich Schierlitz, wie schon aus dem Titel seines Berichtes hervorgeht, nicht allein China zu, sondern schlägt die Brücke auch zu dem Altmeister Gutenberg hinüber.

Gutenbergs Erfindung, die Herstellung beweglicher Lettern, die peinlich genaue Nachahmung der Handschrift der Zeit im Druck sowie die gesamte Technik des Druckes mit den beweglichen Typen im 15. Jahrhundert bot den Chinesen nichts Neues. Dort hatte schon im 11. Jahrhundert, d. h. während der Sung-Dynastie (960 bis 1276), genauer in der Regierungszeit Ching-yu (1034—1038) der Schmied Pi Shêng bewegliche Lettern, huo-pan genannt, hergestellt und eine besondere, für den Druck nötige Technik ausgebildet. Im Laufe der Zeit wurden dann natürlicherweise — ebenso wie in Europa — sowohl die Lettern selbst als auch die Drucktechnik in Einzelheiten verändert, verbessert. Diese Modifizierung war in erster Linie durch das Material bedingt, aus dem die beweglichen Lettern angefertigt wurden. Während sie ursprünglich aus einer Art gebranntem Ton bestanden, wurde dafür später Zinn, Holz (in der Yüan-Zeit), Bronze (1403 n. Chr. in Korea) oder Blei (im 15. Jahrhundert, besonders in Nanking) gebraucht. Ein Druck aus der Sung-Zeit, in dem ein Schriftzeichen auf dem Kopf steht, beweist den praktischen Gebrauch der beweglichen Typen schon zur Zeit ihrer Erfindung. Freilich konnte wegen des ungeeigneten Stoffes zum Einfärben, soweit es sich um Ton-und Zinn-Lettern handelt, kein besonderer Erfolg erwartet werden. Eine Steigerung

der Leistung wurde erst erzielt, als im Anfang des 14. Jahrhunderts Holzlettern verwendet wurden. Von den Büchern, die damals, auf solche Weise gedruckt, erschienen, ist neben einem *Werk über Ackerbau* vor allem das *Ching-tê-hsien-chih*, die Chronik des Distrikts von Ching-tê in der Präfektur Ning-kuo, zu nennen. Zu Typen aus Holz griff man auch wieder, als man unter Ch'ien-lung, im Jahre 1773, ganze Reihen von Büchern druckte, obwohl in der Zwischenzeit einzelne Drucker Bronzelettern — wie in Korea — verwendeten. „Die technischen Umstände bei der Anfertigung der Holztypen und des zu ihnen gehörigen Druckgerätes, sowie ihre Verwendung beim Drucken von Büchern" hat Ernst Schierlitz nach dem vierten Abschnitt des *Ch'in-ting-wu-ying-tien-chü-chen-pan-ch'êng-shih-i-chüan* übersetzt und ausführlich dargestellt [„*Zur Technik der Holztypendrucke aus dem Wu-ying-tien*", *Monumenta Serica*, Vol. 1, 1935/36, S. 17—38]. Es erschienen weiterhin auch sogenannte Taschenausgaben und sogar zweifarbige Drucke, die unter Anwendung von beweglichen Lettern hergestellt worden sind und in denen Text (schwarz) und Kommentar (rot) schon äußerlich unterschieden wurden. Trotz der mit Sicherheit nachgewiesenen praktischen Anwendung der beweglichen Typen und der sehr zahlreichen Büchor, die dadurch in die Öffentlichkeit gelangt sind, hatte die Erfindung in China doch nicht die Bedeutung, welche dem Werk Gutenbergs in dem größten Teil der Welt zuzumessen ist. Der Grund dafür liegt lediglich in der Masse der chinesischen Schriftzeichen, die mehrere Tausend an Zahl ausmachen. Das ist ein Umstand, der für die Drucktechnik ungemein große Schwierigkeiten mit sich bringt. Man denke nur allein an die Ordnung einer so großen Zahl von Typen im Setzkasten! Die Ordnung der chinesischen Schriftzeichen — um nur ganz kurz abzuschweifen — kann in verschiedener Weise erfolgen, nämlich nach Begriffsklassen, nach ihrer graphischen

Zusammensetzung oder nach dem Laut, den sie darstellen. Die in den einheimischen Wörterbüchern am häufigsten gebrauchte Anordnung ist die soeben an zweiter Stelle genannte graphische, d. h. die nach den 214 sogenannten Klassenzeichen oder die nach dem Laut, d. i. die phonetische, eine zumeist nach den sogenannten Reimen bewerkstelligte Ordnung. So hatte Pi Shêng seine Typen nach der zuletzt erwähnten Methode, also nach Reimen, in Holzkästen geordnet, Wang Chên, der Distriktsvorsteher von Ching-tê-hsien, aber seine Holzlettern nach den Klassenzeichen. Ebenso waren auch die Holztypen in den späteren Typenschränken geordnet, die Ernst Schierlitz in der oben genannten Arbeit so eingehend beschrieben hat.

Kein Wunder ist es daher, wenn man an Stelle des umständlichen Verfahrens beim Suchen der Typen usw. lieber — nach der alten Methode — einen Holzblock nahm, gleich eine ganze Seite voll Schriftzeichen einschnitzte oder vielmehr erhaben ausschnitzte und davon Abzüge herstellte. In dieser Kunst leisteten die Chinesen Großes; dabei ist ein solcher Block sehr, ja überraschend schnell ausgeschnitzt. Tatsächlich hat China seine besten Drucke allein in den von Holzblöcken gedruckten Büchern aufzuweisen. Bis es jedoch zum wirklich vollendeten Druckwerk kam, war eine lange Zeit der Entwicklung nötig.

Der Ursprung des Blockdruckes ist natürlicherweise in dem in China so häufig gebrauchten und bekannten Siegel zu suchen, dessen chinesische Bezeichnung ⟨Yin⟩ heute noch sowohl „Siegel“ als auch „Druck, drucken“ bedeutet. Dieses Siegel erschien seit der T'ang-Dynastie [618—906] nicht mehr als der Eindruck eines Stempels in eine lehmartige Masse, wie das ehemals und noch zur Han-Zeit [206 v. Chr.—220 n. Chr.] der Fall war, sondern es hatte sich inzwischen eine neue Methode herausgebildet. Man hatte den

Gebrauch von Farbstoff, gewöhnlich rotem Zinnober, kennengelernt und tauchte nun bei Beurkundungen oder ähnlichen Zwecken dienenden Handlungen ein entsprechendes Siegel in die Farbflüssigkeit und drückte dasselbe auf das aus Papier bestehende Schriftstück ab. Wann der Übergang von der einem Gebrauchsart des Siegels auf die andere wirklich stattgefunden hat, läßt sich heute nicht mehr ausmachen. Vermutlich wird es im 5. oder 6. Jahrhundert gewesen sein. Ein günstiges Schicksal wollte es, daß sich unter den in Mīrān (Gegend des Lop-nor in Turkestan) ans Licht gebrachten Dokumenten in tibetischer Sprache auch einige Stücke befinden, die Siegel aus der Übergangszeit tragen. So sieht man Urkunden, die auf hölzernem Material geschrieben sind, mit dem Lehmsiegel versehen und andererseits Papierurkunden mit Siegeln in der Form des farbigen Abdrucks. Lehmsiegel sind abgebildet auf den Tafeln 171 [M. I. VII. 35; M. I. VIII. 22; aus Mīrān] und 172 [M. Tagh. III. 0040; M. Tagh. a. VI. 0084; aus Mazār-Tāgh] des 4. Bandes von Aurel Steins „*Serindia*" sowie auf der Tafel 136 [Nr. 13, 16 und 17] in Steins „*Ruins of Desert Cathay*", Bd. 1. Bei allen diesen Dokumenten, die auf Streifen von hölzernem Material geschrieben sind, ist die linke Ecke fast noch einmal so stark als der übrige Teil und mit einer (quadratischen oder rechteckigen) Höhlung zur Aufnahme des Lehmsiegels versehen. Farbige Abdrücke von Stempeln auf Dokumenten aus Papier, sind auf Tafel 170 [M. I. XLIV. 7], Bd. 4 der „*Serindia*" und auf Tafel 136 [Nr. 1] Bd. 1, der *Ruins*. . ." zu sehen.

Dieser farbige Stempel auf Papier und seine Herstellung mittels eines eingefärbten Siegels bildet den Ausgangspunkt für die Entwicklung des Blockdruckes. An ihr sind in der Folgezeit, teils nacheinander, teils nebenher, drei Faktoren, d. h. drei Formen chinesischer Lebensideale außerordentlich beteiligt, der Taoismus, der Kon-

fuzianismus und der Buddhismus. Bei dem ersteren handelt es sich um die Lehre des Lao-tzŭ, eine naturalistische Philosophie mit sozusagen negativer Einstellung zum Leben. Die taoistische Praxis erforderte die reichliche Anwendung zauberkräftiger Amulette und ähnlicher, mit besonders geheiligten Namenszügen oder Formeln versehener Gegenstände. Diese Dinge schrieb man zunächst — vorzüglich mit rotem Farbstoff — mit der Hand. Es ist selbstverständlich, daß der Wunsch nach einer leichteren und schnelleren Art der Vervielfältigung sich regte und man verwendete schließlich zu dem Zweck Siegel (Stempel). Sie enthielten aber zum Teil schon viel mehr „Text" als die früher gebräuchlichen. Sehr häufig waren — vermutlich hölzerne — Siegel im Gebrauch, die mit Namen großer Heiliger oder anderer, für die betreffende Lehre verdienstvoller Leute versehen waren. Wie die handschriftliche Herstellung mittels rotem Farbstoffes geschah, so druckte man diese Stempel gleichfalls mit roter Farbe ab. Bekannt sind solche mit der Inschrift ⟨Tai-shang-lao-chün⟩, d. h. höchster Lao-chün, ein Ehrenname des Lao-tzŭ [Abbildung eines Siegelabdrucks findet sich in: De Groot, *Religious system of China* (Leiden: Brill 1910), Bd. 6, S. 1182], oder die mit der Aufschrift ⟨Tʻien-shih⟩, d. h. himmlischer Meister, eine Bezeichnung des Chang Tao-ling, des Begründers des Neu-Taoismus (im 2. Jahrhundert n. Chr.). Wie umfangreich der textliche Inhalt eines taoistischen Siegels sein konnte und zugleich wie es in der Praxis verwendet wurde, ergibt sich aus der Legende von einem Taoisten aus Wu, die der im 4. Jahrhundert lebende Ko Hung im 4. Kapitel seines Werkes *Pao-pʻo-tzŭ* berichtet. Sie ist von De Groot im 6. Band des obengenannten Werkes, S. 1049 bis 1050, im chinesischen Text abgedruckt, ins Englische übersetzt und von Carter, a. a. O., S. 10, ebenfalls, aber nur auszugsweise mitgeteilt worden. Der Text lautet: „Wenn die Menschen des

Altertums in die Berge gingen, so trugen sie alle ein Yüeh-chang-Siegel des Gelben Gottes [Huang Shĕn]. Es war 4 Zoll breit; seine Schriftzeichen betrugen an Zahl 120. Mit ihm machte man Abdrücke in Lehm. Wo man auch hinging, niemals wagten Tiger oder Wölfe sich auf mehr als hundert Schritte zu nähern. Sah man während einer Reise auf dem Wege die frische Spur (eines Tigers) und drückte dann das Siegel in der Richtung, die das Tier eingeschlagen hatte, darin ein, so veranlaßte man, daß der Tiger weglief; drückte man es in umgekehrter Richtung ein, so bewerkstelligte man die Rückkehr des Tigers. Wer daher so ein Siegel in seinem Besitz hatte, konnte ohne Furcht vor Tigern oder Wölfen haben zu brauchen, über Berge und durch Wälder reisen. Dieses Siegel hielt aber nicht nur Tiger und Wölfe fern: sondern Berg- oder Flußgottheiten, oder solche Götter, die in den Tempeln blutige Opfer erhielten, sowie böse Dämonen, die Urheber von Glück und Unglück, konnten, wenn ihr Weg durch solch einen Siegelabdruck in die Erde gesperrt war, nicht länger ihre Zaubergewalt behalten. [Zum Beispiel] befand sich in alten Zeiten in einem von hohen Felsen gesäumten Fluß eine Schildkröte, die sich immer tief im Abgrund aufhielt, weshalb das Volk [die Stelle] den Abgrund der Schildkröte nannte. Das Tier erschien den Menschen wie ein Gespenst und brachte Krankheiten unter sie. Ein taoistischer Doktor in Wu, namens Tai Ping, der das Ereignis mit erlebte, stellte einige hundert Yüeh-chang-Siegel in Lehm her, ging auf ein Boot und streute die Lehmstücke überall in den Abgrund; aus diesem erhob sich nach einiger Zeit eine ungeheuere Schildkröte an die Oberfläche, mehr als 10 Fuß im Durchmesser. Sie war nicht imstande sich zu bewegen und als sie tot war, wurden alle Kranken wieder gesund. Zur gleichen Zeit erschienen auch in sehr großer Zahl kleine Schildkröten an der Oberfläche, die nach und nach umkamen."

Sollten wirklich, wie es nicht ausgeschlossen wäre, die Taoisten Siegelabdrücke hergestellt haben ehe die Buddhisten ihre Druckerzeugnisse, von denen später zu reden ist, entfalteten, so wäre der taoistische Stempeldruck die erste Art des Blockdruckes in der Welt. Wie dem aber auch sei, jedenfalls war man durch die Anwendung wesentlich umfangreicheren Textinhaltes der Siegel in der Entwicklung des Druckes vom Block ein gutes weiter vorgeschritten. Allein die Verbreitung von Bildern durch den Druck sowie die Herstellung ganzer Texte ist erst durch die buddhistische Missionstätigkeit erfolgt.

Zunächst muß jedoch noch des anderen Faktors, der bei der Ausbildung der Methode des Blockdruckes sehr entscheidend war, gedacht werden, des Konfuzianismus. Man hat ihn auch den chinesischen Humanismus genannt, weil er unter anderen China die klassischen Werke geschaffen hat, deren eingehendste Kenntnis auch von jedem chinesischen Staatsbeamten gefordert wird. Die klassischen Texte liefern die Grundlage zur Erziehung des Volkes nach mancherlei Richtung. Sie zerfallen in zwei große Gruppen: in die ‹fünf kanonischen Bücher› und in die ‹vier (klassischen) Bücher›. Die erste Gruppe umfaßt das *I-ching* oder kanonische Buch der Wandlungen, das *Shu-ching* oder kanonische Buch der Urkunden, das *Shi-ching* oder das kanonische Buch der Lieder, das *Li-chi* oder die Aufzeichnungen über die Bräuche und schließlich die Chronik des Staates Lu unter dem Titel *Ch'un-ch'iu*, d. h. Frühling und Herbst. Die ‹vier (klassischen) Bücher› umfassen das *Lun-yü*, d. h. die Gespräche (des Konfuzius mit seinen Schülern), die beiden kurzen Traktate *Ta-hsüeh*, große Lehre, und *Chung-yung*, Innehalten der Mitte, sowie das den Namen des *Mêng-tzŭ* (ein Schüler des Konfuzius) tragende Buch. Zu gewissen Zeiten sind noch andere Bücher dazugekommen, so daß die Zahl der

„Klassiker“ zwischen 9 und 13 schwankt. Da ehemals sämtliche Staatsexamina fast ausshließlich die Kenntnis dieser Schriften bei den Kandidaten voraussetzten, wurden die Texte in Massen benötigt und es waren viele Abschriften erforderlich. So war es, bei der regen Tätigkeit der handschriftlichen Vervielfältigung, nicht zu umgehen, daß sich Fehler einschlichen, die sich natürlicherweise ständig vermehrten. In den Jahren 713—733 z. B. war das so schlimm, daß die Regierung den Prüflingen für die Staatsexamina gestattete, ihre eigenen Exemplare der Klassiker mitzubringen, damit sie bei Unstimmigkeiten nachzuweisen vermochten, wie der Text in ihrem eigenen Studiumexemplar lautete. In Zeiten solcher Not sann man naturgemäß auf Abänderung des Übelstandes: es mußte eine Methode gefunden werden, die es ermöglichte, den Inhalt der Texte sicher und unverändert aufzubewahren. Die Lösung der Frage geschah in der Weise, daß man die Texte in Stein meißelte und die Steine so aufstellte, daß sie allen Studierenden zugänglich waren. Die Inschriften, d. h. die in Stein gehauenen Texte der klassischen Schriften des Konfuzianismus, sind unter der Bezeichnung „Steinklassiker“ (Shih-ching) bekannt. Sie wurden nicht nur einmalig hergestellt, sondern gewisse Dynastien ließen die alten Steinklassiker wieder erneuern, weil die Originale im Laufe der Zeit aus irgendwelchen Gründen zerstört waren, oder es wurden überhaupt neue, d. h. auch textlich etwas anders gestaltete Klassiker in Stein gemeißelt, weil die betreffende Dynastie lediglich die Überlieferung ihrer eigenen Schule der Nachwelt sichern wollte. In neuerer Zeit hat der Chinese Yang Tien-hsün im *Bulletin of the National Library of Peiping* (Bd. 10, 1936, Nr. 6, Nov./Dez., S. 31—60) alles was an Einzelwerken und Zeitschriftenaufsätzen in chinesischer Sprache über die „Steinklassiker“ geschrieben worden ist, zusammengestellt und mit einer einleitenden Beschreibung versehen. Aus der

Übersicht ergibt sich, daß die klassischen Texte im ganzen von sechs der vierundzwanzig Dynastien, die bis 1912 im Laufe der chinesischen Geschichte zu verzeichnen sind, in Stein gehauen wurden. Die betreffenden Zeiten umfassen die knapp tausend Jahre von 175 n. Chr. bis etwa 1162. Von den während dieser Epoche aufgestellten Tafeln (Steinklassiker) haben die der Regierungsperioden Kuang-chêng der Shu-Zeit (zwischen 907—960), Chia-yu der nördlichen und Shao-hsing der südlichen Sung-Dynastie (beide zwischen 960—1280) für die Entwicklung des Blockdruckes kaum oder gar keine Bedeutung, während die der späteren Han-Zeit und die der T'ang-Dynastie in direkter Beziehung zur Entwicklung der Methode des Blockdruckes und zum Druck überhaupt stehen. Zwischen der Han-Zeit und der T'ang-Dynastie liegt noch die Wei-Zeit, in der während der Periode Chêng-shih (240—248 n. Chr.) gleichfalls Steinklassiker hergestellt wurden, die aber nur eine Ergänzung der Han-Stein-Klassiker bilden. Über das erstmalige Unternehmen berichten die Annalen der späteren Han-Zeit (*Hou-Han-shu*, Buch 60, lieh-chuan 50[b], Biographie Ts'ai Yung). Den des öfteren schon publizierten Bericht lasse ich nach Otto Frankes *Geschichte des Chinesischen Reiches* (Bd. 1, S. 412) folgen: „Die kanonischen Schriften hatten vom Zeitalter der Heiligen einen weiten Abstand erhalten, ihre Texte waren voll von Fehlern, die Durchschnittsliteraten hatten sie völlig vergewaltigt, so daß die spätere Wissenschaft in Zweifel und Irrtümer geriet. Unter Hinweis auf diese Zustände beantragte der Archiv-Sekretär Ts'ài Yung gemeinsam mit fünf anderen Beamten (Namen und Titel sind aufgezählt) im Jahre 175 [d. h. im vierten Jahre der Periode Hsi-ping], daß die Texte der sechs kanonischen Bücher richtig gestellt werden möchten. Der Kaiser Ling-ti genehmigte es, und Ts'ai Yung schrieb nunmehr die Texte selbst auf Steintafeln und ließ sie durch Steinmetzen

einmeißeln. Diese Tafeln wurden außerhalb des Tores der Studien-Anstalt aufgestellt. Die späteren Gelehrten und die nachfolgende Wissenschaft nahmen von da ab sämtlich diese Texte als die maßgebenden an. Seitdem die Steintafeln aufgestellt waren, kamen täglich auf mehr als tausend Wagen Leute, die die Texte durchsehen und Abreibungen davon machen wollten, so daß sie die Straße versperrten.“ Ts'ai Yung war bekanntlich der beste Schönschreiber der Han-Zeit. Er war besonders im Pa-fên-Stil geübt, eine Schriftart, die sich aus der sogenannten Li-shu ableitet. In dieser waren auch die Steinklassiker geschrieben, die deshalb (in den amtlichen Berichten der Sui-Zeit) auch „Steinklassiker in einer Schriftart“ genannt wurden. Von den Tafeln sind neuerdings Bruchstücke aufgefunden worden. Die ursprüngliche Anzahl ist nicht eindeutig bestimmt: man schwankt zwischen 35, 48 oder 52 Tafeln. Sie waren in Lo-yang, der alten Hauptstadt, aufgestellt und unterlagen einem sehr wechselvollen Schicksal. So wurden sie z. B. gelegentlich eines Krieges, 546, von Lo-yang auf Veranlassung des Kaisers Kao-Ch'êng nach Ye transportiert, von Hsüan-ti aber wieder an ihre alte Stelle zurückgebracht. In der Periode Chêng-shih der Wei-Zeit (240—248) erhielten die Steinklassiker von Lo-yang insofern eine Ergänzung, als der Gelehrte Wang Su und seine Anhänger veranlaßten, daß neben den alten Tafeln, gleichfalls vor den Toren der Studienanstalt, eine völlig neue Sammlung in Stein gemeißelter Texte aufgestellt wurde. Auch von ihnen sind kürzlich in oder vielmehr bei Lo-yang ansehnliche Fragmente ans Licht gebracht worden. Diese Texte waren in drei Schriftformen, Ku-wên, Chüan und Li-shu geschrieben und in Stein gegraben, weshalb sie „Steinklassiker in drei Schriftarten“ hießen. Über sie hat Paul Pelliot im *T'oung Pao*, Bd. 23, 1924, S. 1—14 (*Les classiques gravés sur pierre sous les wei en 240—248*) berichtet. Die ersten Steinklassiker von 175

n. Chr. haben für die Entwicklung des Blockdruckes insofern Bedeutung, als hier die Vervielfältigung oder Kopie der Texte mittels Abklatsch geschah. In dem oben mitgeteilten Bericht aus den Han-Annalen ist die Rede am Schluß davon, daß die Leute von den Texten „Abreibungen machten". Der in dem der Übersetzung zugrundeliegenden chinesischen Text gebrauchte Ausdruck dafür ist mu-hsieh, der sich, wie aus Carters Untersuchung hervorgeht, bis ins 2. Jahrhundert unserer Zeit, d. h. noch vor dem Gebrauch von Holzblockdrucken, zurückverfolgen läßt. Die Methode der Abreibung, die jetzt in China noch in Anwendung ist, z. B. bei Abklatschen von Inschriften und dergleichen, ist eine weitgehendst gebrauchte Art der Vervielfältigung und soll direkt zur Anwendung des Holzblockes für den Druck geführt haben. Was die Technik der Herstellung eines Abklatsches oder einer Abreibung anlangt, so ist sie kurz wie folgt beschrieben: Die Oberfläche der zu kopierenden Inschrift wird mit einem Blatt dünnen aber zähen und angefeuchteten Papiers bedeckt. Das Papier wird dann mit einem Hammer vorsichtig, jedoch intensiv beklopft und mit einer Bürste solange bestrichen, bis sich jede Unebenheit des Steines völlig angepaßt hat. Man läßt das so bearbeitete Blatt nun trocknen. Im Anschluß daran wird es leicht und gleichmäßig mit einem in klebrigen Farbstoff (Tinte oder Tusche) getauchten Polster aus Seide oder Baumwolle bestrichen, d. h. eingefärbt. Löst man nun das Papier von dem Stein ab, so erscheint an den vertieft gelegenen, vom Farbstoff freigebliebenen Stellen die Inschrift weiß auf farbigem (meist schwarzem) Grund. Der Abklatsch, die Abreibung oder auch der Bürstenabzug, wie man diese Kopien bezeichnet, ist mit Recht ein Vorläufer des Druckes zu nennen: denn der Prozeß ist durchaus dem des Blockdruckverfahrens ähnlich. Die Unterschiede liegen zunächst allein darin, daß die Schriftzeichen der Steininschriften vertieft in den

Stein hineingemeißelt sind, während sie aus dem Holzblock erhaben ausgeschnitten werden. Ferner ist der Text in dem Holzblock in Spiegelschrift geschnitten, während er in dem Stein in normaler Schrift erscheint. Deshalb wird ja auch der Farbstoff bei der Steininschrift auf das aufgelegte Blatt Papier aufgetragen und nicht — wie beim Blockdruckverfahren — auf das Material, in das der abzureibende Text eingeschnitten ist, selbst. Anders ausgedrückt: bei der Steininschrift werden die Stellen des aufgelegten Papiers eingefärbt, die erhaben sind, d. h. in diesem Falle der Grund, Untergrund, und nicht der Text; beim Block (aus Holz oder anderem Material) aber der erhaben ausgeschnittene Text. So trägt die Abreibung das gleiche Bild, welches der Stein bietet (auch mit sämtlichen Unebenheiten, Rissen und dergleichen), der Abzug vom Holzblock aber die Umkehrung des in Spiegelschrift gebotenen Textes, ohne daß Stellen der Grundplatte mit ihren Unebenheiten dabei erscheinen. Die Herstellung von Abklatschen ist heute durchaus zu einem Gewerbe geworden. Eine ganze Anzahl sind — wie Bücher — im Handel, von denen z. B. auch die rühmlichst bekannte Commercial Press in Shanghai ein ganzes, 66 Seiten umfassendes *Verzeichnis* (in chinesischer Sprache) im Jahre 1926 herausgebracht hat. Aber bereits schon sehr früh sind nicht wenig Abreibungen hergestellt worden, wenn sich auch nur eins der erhaltenen ältesten Exemplare mit Bestimmtheit datieren läßt. Sie gehört zu den von Pelliot in Tun-huang gemachten Funden und stammt aus der Zeit von 627—649. Nachweislich wurde die Praxis der Abklatsche aber besonders zur Tʻang-Zeit (618—906) gehandhabt: denn es gab damals eine ganze Gruppe von Leuten, d. h. Beamten, die keine andere Aufgabe hatten, als ausschließlich autorisierte Abklatsche der Steininschriften herzustellen und die deshalb auch Tʻa-shu-shou, Abklatsch-Schriften-Handwerker hießen. In diese Zeit fällt aber auch die zweite (bzw. dritte) Periode,

in der wiederum neue, für die Geschichte des Blockdruckes sehr wichtige Steinklassiker aufgestellt wurden. Ihrer ist später etwas eingehender zu gedenken.

Zunächst muß ich noch den dritten Faktor, der an der Entwicklung des Blockdruckes großen oder vielleicht den größten, weil unmittelbarsten Anteil hat, erwähnen, den Buddhismus. Diese Religionsform, ihrer Ausbreitung nach eine Weltreligion, die etwa seit 200 n. Chr. langsam — über Zentralasien — in China eindrang, hat hier, wie in allen anderen Ländern, in denen sie Verbreitung erlangte, wichtige kulturfördernde Erscheinungen ausgelöst. Die Entwicklung ging mit dem politischen Aufschwung des Landes Hand in Hand. Die inzwischen zur Herrschaft gelangte Dynastie T'ang hatte das Gebiet weit über die ursprünglichen Grenzen hinaus zu einem Weltreich entwickelt, das sich bis nach Zentralasien hinein erstreckte. In dieser Zeit, in der Islam und Manichäismus durchaus keine geringe Rolle spielten, war der Buddhismus bereits so mit dem chinesischen Kulturleben verknüpft, daß er fast nicht mehr als eine fremde Religion anzusehen war. Wie beim Taoismus war auch hier eines der Hauptziele die weiteste Durchsetzung des Volkes mit buddhistischem Gedankengut, was am besten durch reichliche Veröffentlichung von Lehrtexten und ähnlichen literarischen Erzeuggeschah. Der buddhistische Mönch war sogar durch kirchliches Gebot verpflichtet, die heiligen Texte auf jede nur denkbare Art zu verbreiten. Hatten die Anhänger des Konfuzius ihre „Steinklassiker", so hatten auch die Buddhisten ihre „steinernen Sūtras", ganze in Stein gemeißelte Texte — bekannt sind solche aus dem 6., 7. und 8. Jahrhundert —, von denen sie Abklatsche machten. Ein ungeheures Werk hatte, schon vor Beginn der T'ang-Zeit, der buddhistische Mönch Hui-szŭ eingeleitet, als er das Gelübde ablegte, die Texte der heiligen Schriften, das Tripiṭaka, in Stein gemeißelt, her-

zustellen. Sein Schüler Ching Wan begann das Werk um 600 und soll, 39 Jahre später, bei seinem Tode 4200000 Schriftzeichen fertiggestellt haben. Seine Schüler wiederum setzten die Arbeit weiter fort, bis man sie schließlich um 1094 aufgab. Die Steintafeln, die schön ausgemeißelte Schriftzeichen tragen, befinden sich neben einem Tempel in Grotten im Po-tai-Berg. Sie sind durch Spalten deutlich zu sehen, aber wegen der Felsen vorläufig noch nicht zugänglich. Man spricht von 2730 mächtigen Steintafeln, die auf 7 Hallen verteilt sein sollen. Neben den Steinsutras, die ohne Einfluß auf die Druckentwicklung geblieben sind, ist es gerade der Buddhismus, der uns auch die ältesten datierbaren Drucke vom Block geliefert hat. Der Fortschritt gegenüber den taoistischen Druckerzeugnissen (Siegel) ist hier der, daß erstens weit umfangreichere Texte und zweitens auch Bilder, Abbildungen der Gottheiten und ähnliche Darstellungen auf drucktechnischem Wege vervielfältigt wurden. Zu ihnen gehören auch die ältesten erhaltenen datierbaren Drucke, die im Blockdruckverfahren hergestellt sind: einmal in Gestalt größerer Textstücke und zweitens in Form eines ganzen, vollständigen Buches. Nach einem Bericht des Chinesen Lu Shên in seinem aus der Ming-Zeit [1368—1644] stammenden Buche *Ho-fên-yen-hsien* könnte man freilich schließen, daß bereits zur Sui-Zeit, am 5. Januar 594 oder am 8. Tage des 12. Monats der Periode K'ai-huang, der Kaiser Wên-ti durch einen Erlaß über die Wiederherstellung zerstörter Statuen und verloren gegangener heiliger Schriften, die Kunst, mit Holzblöcken zu drucken, ins Leben gerufen habe. So meint auch Ting Wen-Yüan (im *Gutenberg-Jahrbuch* 1929, S. 10) und Liu An in seinen in chinesischer Sprache geschriebenen „*Untersuchungen über die Entstehung des Buchdrucks in China*" (Shanghai, Commercial Press 1916 [spätere Auflage 1921]). Der betreffende Text ist aber an der maßgebenden Stelle mehrdeutig und auch sonst

mit Vorsicht zu benutzen. Infolgedessen ist man auf die alten Funde unter den Blockdrucken angewiesen, die sich genau zeitlich bestimmen lassen, um die Anfänge dieser Drucktechnik wenigstens annähernd feststellen zu können. Von diesen Stücken führen uns aber die ältesten erhaltenen zunächst nach Japan und zwar dem Japan der Nara-Zeit (710—794). Einerseits war der Zeitraum die Frühblüte des ersten Reiches, andererseits aber auch die Periode, in der sich buddhistische Mönche immer mehr in die weltlichen Angelegenheiten einmischten. So geschah es besonders während der zweiten Regierungszeit der 718 geborenen Prinzessin Abe, die in ihrer ersten Regierungsperiode als Kaiserin posthum Kōken (750 bis 758), später aber (765—770) Shōtoku hieß. Unter ihr gelangte der Priester Dōkyō, ihr Günstling, zu höchsten Ehren und mit ihm gelangte auch der Buddhismus zu weitester Verbreitung in Japan. Die Annalen der Zeit, das *Shoku Nihongi* in seinem dreißigsten Buche, sowie *eine Tempelchronik* berichten (nach Carter, a. a. O., S. 36), daß die Kaiserin Shōtoku im 4. Monat des Jahres 770, nachdem ein achtjähriger Bürgerkrieg zu Ende war, einem Gelübde zufolge, eine Million kleiner, hölzerner Pagoden herstellen ließ, die auf 10 buddhistische Tempel (besser: an alle buddhistischen Tempel) verteilt wurden. Jede Pagode schloß einen von sechs Zaubersprüchen oder Dhāraṇīs des *Vimala-nirbhasa-sūtra* ein, die in Sanskrit, der heiligen Sprache der Buddhisten abgefaßt, aber mit chinesischen Schriftzeichen gedruckt sind. Die Dhāraṇīs waren auf einzelnen, aus einem Seidenfabrikat bestehenden Papierstreifen (im oblongen Format von 6 × 46 cm), wie es scheint, von Holzblöcken gedruckt und wurden in die Pagoden eingerollt. Jedenfalls ergibt sich aus dem Text des Berichtes eindeutig, daß es sich um Blockdrucke handelt. Von den Pagoden mit eingerollten, Zaubersprüche enthaltenden Streifen sind glücklicherweise einige aufgefunden worden. So er-

hielten sich einzelne in Japans ältestem Tempel, Hōryū-ji, der noch eine englische Meile nördlich von der 7,3 englische Meilen von Nara entfernten Eisenbahnstation gleichen Namens liegt. Sie gehören mit zu den großen Seltenheiten und den japanischen Nationalschätzen. Zwei weitere Stücke gelangten ins Britische Museum und ein Exemplar — einschließlich der zugehörigen dreistöckigen Pagode — in das Deutsche Buchmuseum nach Leipzig. Das zuletztgenannte Stück ist von O. Nachod in der *„Zeitschrift des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum“* (1. Jg., 1918, S. 60/61) näher beschrieben worden. Die Streifen, auf denen die Dhāranī's gedruckt sind, zeigen, wenigstens soweit die Exemplare untersucht sind, zwei Arten von Papier: ein dickes, von wolliger Struktur und ein dünneres und härteres mit glatter Oberfläche, das die Druckfarbe nicht ganz so schnell aufsaugte (nach Carter, a. a. O.). Jeder Streifen enthält nur einen Zauberspruch (Dhāranī) in 30 Kolumnen zu je 5 Schriftzeichen. Das Exemplar des Buchmuseums in Leipzig, mit seinen 23 Kolumnen ist demnach an der linken Seite unvollständig. So ergibt es sich vorerst aus den Abbildungen der Stücke bei Carter, a. a. O., S. 38 gegenüber, und bei Nachod, a. a. O., S. 61. Übrigens enthalten die beiden Stücke des Britischen Museums je dieselbe Dhāraṇī, während der Streifen, der im Deutschen Buchmuseum aufbewahrt wird, einen anderen Zauberspruch bietet. Der Titel des Sūtra's, dem die Dhāraṇī's entnommen sind, in japanischer Lesung *„muku jō-kō kyō“*, ist in der ersten, d. h. rechten Kolumne jedes einzelnen Streifens mitgeteilt. Die zweite Kolumne mit ihren 5 Schriftzeichen nennt die betreffende Dhāraṇī [die untersten drei Schriftzeichen, von oben nach unten gelesen, bezeichnen das Wort t'o-lo'-ni, eine ungefähre lautliche Wiedergabe von dhāraṇī], deren eigentlicher Text dann in den übrigen Kolumnen von rechts nach links folgt. Bei näherer Prüfung verschiedener Stücke hat man für

einen einzigen Dhāraṇī-Text schon drei Drucke festgestellt. Aus welchem Material die Druckblöcke bestanden, ob aus Holz oder Metall, ist nicht ganz sicher. Die größere Wahrscheinlichkeit spricht für Holz. In China verwendete man z. B. für die Herstellung der Blöcke Birnbaumholz. Carter, a. a.O., S. 36ff., hat sich sehr bemüht, den Grund zu finden, weshalb die Kaiserin Shōtoku die Pagoden, von denen übrigens eine in dem Aufsatz von Nachod, a. a. O., abgebildet ist, und die darin eingerollten Drucke herstellen ließ. Er findet ihn im Text des *Vimala-nirbhasa-sūtra* selbst und ich lasse seine Notizen darüber hier kurz folgen: Der ganze Traktat besteht aus 6 Abteilungen, von denen jede einen erzählenden Teil und eine Dhāraṇī enthält. Den Gebrauch des betreffenden Zauberspruches zeigt jedesmal der zu ihm gehörende erzählende Teil an. Das Sūtra ist 705 n. Chr. von einem gewissen Mi T'o-shan ins Chinesische übersetzt worden, d. h. 60 Jahre vor dem Druck, der durch die Kaiserin veranlaßt wurde. Bei der Übersetzung handelt es sich lediglich um die erzählenden Stücke, während die Zaubersprüche nur nach dem Wortlaut des Sanskrit, so gut das die chinesische, einsilbige Sprache zuließ, umschrieben sind. Der Inhalt ist ungefähr so: „Ein Brahmane der krank war, besuchte einen Seher in einem Garten. Der Seher sagte: ‚Du mußt in 7 Tagen sterben!' Daher ging er zu Buddha mit der Bitte ihn zu retten und sein Schüler werden zu lassen. Buddha sagte zu ihm: ‚In einer gewissen Stadt ist eine Pagode verfallen. Du mußt sie wieder herstellen, dann eine Dhāraṇī schreiben und darin niederlegen. Das Lesen dieser Dhāraṇī wird jetzt dein Leben verlängern und dich später ins Paradies [der Buddhisten] bringen.' Die Schüler Buddhas fragten daraufhin, worin die Kraft des Zauberspruches läge. Buddha sprach: ‚Wer durch die Dhāraṇī Macht zu erlangen wünscht, muß sie 77 mal abschreiben und diese Abschriften in eine Pagode legen. Der Pagode muß geopfert werden.

Man kann auch 77 Lehmpagoden herstellen, die Dhāraṇī's aufnehmen können, und einen der Zaubersprüche in je eine Pagode legen. Das wird das Leben desjenigen erhalten, der so handelt und die Pagoden verehrt; auch seine Sünden werden ihm vergeben sein. Das ist die Methode des Gebrauchs der Dhāraṇī's . . . Die Größe der Pagoden soll von einem Zoll bis zu einer Elle oder noch (weitere) zehn Fuß betragen. Von diesen Pagoden wird, wenn das Innere [des Menschen] sich durch Kontemplation beruhigt hat, ein wunderbarer Wohlgeruch ausströmen.' Der Bodhisattva sagte: „. . . Ich will vom dem Eindruck reden, den die Wirkung des Zauberspruchs auf das Herz der Menschen hat. Die Dhāraṇī wird von 999000 Bodhisattvas gesprochen, und der, der sie mit ganzem Herzen wiederholt, wird von Sünden frei sein . . . So soll man 99 Kopien von jeder dieser Dhārañī's machen und sie in je eine Pagode einlegen . . . Die letzteren sollen durch Opfer, Spenden von Weihrauch und Blumen verehrt werden. Um sie soll siebenmal eine Prozession vorgenommen werden, während der die Teilnehmer den Zauberspruch hermurmeln. Auf diese Weise wird großes Heil erlangt werden.'" So verdankt die Welt dem Wunsche der Kaiserin Shōtoku, das Leben zu verlängern und Heil zu erlangen, die bisher bekannten ältesten datierbaren Blockdrucke, die einen längeren Text enthielten.

Ähnlich verhält es sich aber auch mit einem, in gleicherweise zeitlich mit Sicherheit zu bestimmenden, weil datierten, Blockdruck, der ein ganzes Buch umfaßt. Es ist ebenfalls ein buddhistisches Erzeugnis, bringt uns aber nach seinem Fundort, seiner Herstellung samt ihren geschichtlichen Hintergründen wieder von Japan zurück nach China. Dabei muß man sich immer wieder das chinesische Großreich der T'ang vor Augen halten, von dem schon oben kurz die Rede war und das weit über die Grenzen des alten China hinausragte. Gerade aus den zentralasiatischen Gebieten, besonders aus

den heute unter Sand begrabenen, ehemaligen reichen, buddhistischen Niederlassungen Turkistans und West-Kansus hat die Forschung umfangreiches Material zu Tage gefördert. Die Funde geben ein klares Bild von der damaligen Blütezeit. Noch in der chinesischen Provinz Kansu befindlich, jedoch schon dicht an der Grenze Turkistans, liegt eine, früher unter dem Namen Sha-ch'ou bekannte Oasenstadt, die heute als Tun-huang weit berühmt geworden ist. Durch den Ort führte ehemals eine der großen Seidenstraßen, die Ostasien mit Vorderasien verbanden. Südöstlich von dieser, an einem Flusse, dem Tang-ho, gelegenen Siedlung erheben sich Felswände aus der schmalen Ebene, die gleichfalls von einem kleinen Flüßchen durchzogen wird. In einer der vielen in den Fels eingeschnittenen Höhlen, „die Höhlen der tausend Buddhas", die mit Fresken und Skulpturen ausgestattet waren und zum Teil noch sind — sie erichen bis ins 8. Jahrhundert, die Gründung der Siedlung aber viel weiter zurück —, sahen Aurel Stein und später Pelliot die größte Sammlung alter chinesischer, z. T. buddhistischer und manichäischer Handschriften, die sich jemals gefunden hat. Sie war im Jahre 1900 durch einen taoistischen Mönch, der zur Herstellung einer der Höhlen in ihrem alten, prächtigen Zustand Gelder sammelte und die Aufgabe der Restaurierung selbst übernommen hatte, zufällig entdeckt worden: denn sie steckten in einer geheimen Kammer, die eigens mit Ziegeln vermauert war. Man hatte außerdem noch einen Bewurf daraufgelegt und diesen mit Fresken bemalt. Die Tafel 368 in Pelliots: *Grottes de Touen-houang*, Bd. 6, Paris: Geuthner 1924, gewährt einen Blick in die verborgene Handschriftenkammer. Aus diesem um 1035, d. h. ein Jahrhundert vor der Einführung des Papiers in Europa, zugemauerten und versiegelten, etwa 1200 Bündel Handschriften enthaltenden Archiv brachte Aurel Stein viele Stücke nach Indien und London, Pelliot fast

ebensoviele nach Paris. Diese großartige Sammlung enthielt nicht allein Handschriften — in verschiedenen Sprachen, z. B. Chinesisch, Tibetisch, Uigurisch und andere — sondern auch einige Blockdrucke. Von den Blockdrucken wiederum waren die einen fragmentarisch, die anderen aber ganze Bücher oder vollständige Teile solcher in Form der Rolle sowie ein Druck in Gestalt eines kleinen Faltbuches. Erfreulicherweise haben die genauen Durchsuchungen eine Anzahl solcher Drucke nachweisen können, die datiert sind und in den Jahren 947, 950, 971 und 983 hergestellt wurden. Das wichtigste Fundstück ist aber eine ganze Buchrolle, vom Block gedruckt und vom 11. Mai 868 datiert! Das älteste, bisher bekanntgewordene gedruckte Buch! Es besteht aus 6 Blättern Text und aus einem, etwas kürzeren Blatt, das eine Abbildung enthält, eine Szene aus der Lehrtätigkeit des Buddha. Alle sieben Blätter sind in Form einer Rolle aneinandergeklebt, die über 5 m lang ist. Jedes einzelne Blatt mißt etwa 76 × 30 cm, woraus hervorgeht, daß es sich bei dem Druck schon um eine fortgeschrittenere, verbesserte Technik handelt. Seinem Inhalte nach gehört es zu den verbreitetsten Schriften des Buddhismus und trägt den Titel „*Die scharf wie ein Diamant schneidende Prajñapāramitā*“ und bietet die chinesische Übersetzung des Sanskritoriginals. Es ist ein kleiner, wenige Blätter umfassender Traktat der Sūtra-Gruppe, der deshalb auch kurz „*Diamant-Sūtra*“ genannt wird und wurde 401 n. Chr. ins Chinesische übersetzt. In Japan gehört es zu den Haupttexten der Shingon-Sekte und existiert auch sonst noch in anderen Übersetzungen, z. B. in Nordarisch, Tibetisch und anderen. Der Inhalt ist äußerst zusammengedrängt und erörtert, wie in den anderen höchst umfangreichen Prajñaparamitā-Texten in Form eines Dialoges zwischen Buddha und seinem Schüler Subhūti die Sūnyatā, d. h. die Lehre von der Nichtexistenz aller Dinge. Es ist weiter darin die Rede von

dem unendlichen Verdienst und Lohn, den sich derjenige erwirbt, der das Buch abschreibt und so die Lehre weiter verbreitet. Die in den „Höhlen der tausend Buddhas" gefundene Buchrolle beginnt rechts mit dem Blatt, das die bildliche Darstellung enthält (auf der Abbildung in Carters Buch, S. 42 gegenüber, ist die rechte Rolle nur angesetzt um das Bild der Buchrolle zu vervollständigen, gehört aber nicht dem Original an! Wer die rechte Seite der Rolle sehen will, wie sie wirklich ist, muß die Abbildung in Steins *Serindia*, Bd. IV, Tafel 100 betrachten) und beginnt dann mit dem Text, in dem die erste Kolumne mit ihren 12 (chinesischen) Schriftzeichen den Titel enthält. Am Ende, am Schluß des 6. Blattes, mit Text, befindet sich, noch dem Text angeschlossen, das Datum mit dem weiteren Vermerk, daß Wang Chieh das Werk, nämlich dieses gedruckte Buch, dem Andenken seiner Eltern gewidmet habe. Von dem hier genannten Wang Chieh ist sonst nichts bekannt. Carter nimmt an, daß er selbst der Drucker ist und übersetzt auch den Endpassus dementsprechend (a. a. O., S. 41). Neuerdings besteht jedoch die Annahme, daß Wang Chieh nur die Veranlassung zum Druck des Werkes gegeben habe; er hatte lediglich — wie die Kaiserin Shōtoku mit ihrer Million Zaubersprüche — nur die Absicht, mit der Verbreitung des Textes sich Tugendverdienst zu erwerben! Von dem gleichen Buch hat sich in den Höhlen bei Tun-huang auch eine Kopie in Form der Abreibung gefunden. Von den anderen Drucken vom gleichen Fundort ist noch die Buchrolle erwähnenswert, die Bruchstücke eines *Wörterbuches* enthält und sich in Paris befindet; ferner eine der Form des *Diamant-Sūtras* ähnliche Rolle mit den *24 Beispielen der Kindespflichten* in Versen und von einem Abt geschrieben, und eine Buchrolle mit Zaubersprüchen (Dhāraṇī's).

So sehr auch, wie die genannten Schriften beweisen, die Druckkunst im neunten und zehnten Jahrhundert von den Buddhisten betrieben wurde, standen diese damit nicht allein auf dem Platze.

Mit ihnen wetteiferten die Konfuzianer durch den um diese Zeit einsetzenden amtlichen Druck der „Klassiker", deren Ausgaben weiterhin die Veröffentlichung profaner chinesischer Literaturwerke einleiteten und die Blockdruckkunst in der Sung-Zeit zum Höhepunkt führten. Außerdem sollen um diese Zeit Leute aus Wu und Shu (das sind Gebiete um die heutige Provinz Anhui), vielleicht private Drucker oder Sammler, bereits Bücher gedruckt und verkauft haben. Bis zu dieser Zeit waren die Steinklassiker dreimal aufgestellt worden, zuletzt mit neuem, berichtigtem Text im Jahre 837 n. Chr. Die *älteren T'ang-Annalen* berichten im Kapitel 173 darüber und ich schalte hier die Übersetzung der betreffenden Textstelle nach dem zweiten Band der *Geschichte des Chinesischen Reiches* von Otto Franke (S. 598/99) ein: „Die Texte enthalten" [so heißt es in einem Antrag, den der Ministerialpräsident und Akademiker Chêng T'an dem Kaiser Wên-tsung einreichte] „fehlerhafte Stellen, und die Gelehrten folgen einer dem andern, ohne daß sie im Stande sind, sie zu verbessern. Ich bitte, koufuzianische Gelehrte, die in den tiefen Sinn der Lehre eingedrungen sind, zu beauftragen, die sechs kanonischen Texte zu verbessern und festzulegen. Dabei sollte das einstige Verfahren der späteren Han-Dynastie zum Vorbild genommen werden, die den Text auf Stein meißeln und in der Studien-Anstalt aufstellen ließ, damit er für ewige Zeit als Muster diente und sein Einfluß in die richtigen Wege geleitet würde." Auf den Befehl des Kaisers wurde daraufhin ein neuer berichtigter Text der neun Klassiker auf Steintafeln eingegraben und nach Beendigung der Arbeit — im Jahre 837 — wohl auch in einer Studienanstalt in der sogenannten Westhauptstadt (Hsi-ching) Ch'ang-an aufgestellt. Die Steintafeln, von denen sich einige im heutigen Hsi-an-fu, dem alten Ch'ang-an, erhalten haben, enthalten die Texte der neun klassischen Schriften in drei verschiedenen Arten von Schriftzeichen. Sie heißen deshalb auch „Die Steinklassiker in drei Schriftformen

aus der Periode K'ai-ch'êng." Einige Tafeln, die die Texte von 6 Schriften enthalten, sind im zweiten Tafelband der *Mission archéologique dans la Chine septentrionale* [Tafel 356—369] von Eduard Chavannes abgebildet. Wenn auch die bereits zitierten *späteren T'ang-Annalen* im zweiten Teil des 17. Kapitels [Franke, a. a. O., S. 599] sagen, daß „während der folgenden Jahrzehnte [nach der Aufstellung der Tafeln] . . . kein hervorragender konfuzianischer Gelehrter die Tafeln beachtet [hat], weil man sie für höchst verworren und unzuverlässig erachtete", so war man rund hundert Jahre später anderer Meinung. Das war aber die Zeit der fünf Dynastien (907—959), in der in China die Akademie-Ausgaben der konfuzianischen Klassiker erstmalig im Druck erschienen. Der berühmte chinesische Gelehrte Wang Kuo-wei hat [a. a. O.] 22 Notizen aus Büchern der Sung-Dynastie (960—1270) gesammelt und gesichtet, die alle von dem Ereignis der ersten Drucklegung berichten. Was sich aus ihnen ergibt ist: Im 2. Monat des 3. Jahres der Periode Chang-hing (933 n. Chr.) reicht das kaiserliche Sekretariat unter der Leitung Fêng Tao's und seines Kollegen Li Yü dem Herrscher, d. h. dem Kaiser Ming-tsung, ein Gesuch ein, in dem gebeten wird, die Klassiker nach der Vorlage der Steintexte der T'ang-Zeit durchsehen, revidieren und in Holzblöcke schneiden zu dürfen: denn die Drucke, die aus Wu und Shu bekannt waren, enthielten die konfuzianischen Klassiker nicht. Der Kaiser genehmigte das Gesuch und ließ die größten Gelehrten der National-Akademie — es waren je 5—6 Spezialisten auf dem Gebiete der Klassiker-Forschung, beauftragen, die Steinklassiker der T'ang-Zeit eingehendst nachzuprüfen und dann entsprechend zu kommentieren. Die Steinklassiker enthielten ja nur den reinen Text und keine Erläuterungen. Weitere Hofbeamte lasen die Korrekturen. Auch diese Beamten waren Spezialforscher auf ihrem Fachgebiet. An erster Stelle ist T'ien Min genannt, der selbst Leiter der National-Akademie

6*

wurde; freilich wurde ihm später zur Last gelegt, seine eigenen Interpretationen in die klassischen Texte hineingebracht und außerdem Millionen des Erlöses aus dem Bücherverkauf eigens für sich verbraucht zu haben. Der Fall wurde durch den Verteidiger Wang Tsun, einen berühmten Juristen, still beigelegt. Neben T'ien Min werden als Revisoren oder Korrektoren noch Ma Hao, Chên Kuan, Tuan Jung, Lu Hang, Chang Chao, Yin Chuo und Nieh Chung-i genannt. Jeder befaßte sich mit dem Text, in dem er besonders beschlagen war. Die Texte selbst mußten von den steinernen Tafeln abgeschrieben werden. Die entsprechenden Kommentare wurden hinzugefügt. Um die Texte auf die zum Druck bestimmten Holzblöcke zu übertragen, bedurfte es guter Schreiber, die Text und Kommentar zusammen in flüssiger Form und schönen und geraden Schriftzeichen zu Papier brachten. Diese Aufgabe übertrug man denjenigen unter den Kandidaten, die durch besonders schöne Schrift sich auszeichneten. Man suchte sogar die Leistung dadurch zu steigern, daß man die Schreiber in ihrem Beamtenrang entweder eine Stufe höher beförderte, wenn sie jeden Tag fünf Bogen (— nach einem anderen Bericht, Wang Kuo-wei, a. a. O., S. 37, erst wenn sie fünfhundert Bogen geschrieben hatten —) schrieben oder, falls sie bereits den höchstmöglichen Rang innehatten, daß die Staatskasse ihnen eine Sonderleistung zahlte. Als Schreiber sind Chu Yen-hi, Ko Chung-shu und Li O erwähnt. Vor allem der zuletzt genannte Gelehrte und Schriftkünstler, der auch eine Zeitlang Leiter der National-Akademie wurde, ist durch seine Handschrift berühmt. Sein Vorbild soll der Schriftmeister Ou-Yang Tsui Kêng gewesen sein. Es soll dem Li O zur vollkommenen Nachbildung der Schrift seines Meisters nur der Schwung gefehlt haben, während er die Regelmäßigkeit, Korrektheit und Gleichmäßigkeit der Charaktere durchaus erreichte. Die prächtig geschriebenen Vorlagen der Klassikertexte brachte man nun in Spiegelschrift auf die Holzblöcke, auf denen sie er-

haben ausgeschnitzt wurden. Dazu stellte man gute Schnitzer, gewandte Facharbeiter an, die — wie auch die Drucker — von Geldern bezahlt wurden, die die Prüflinge für ihr bestandenes Examen entrichtet hatten, oder von Geldern, die ursprünglich für andere Ämter bestimmt waren. Auf diese Weise kam durch das Zusammenwirken von Fachleuten auf allen Gebieten der Druck der konfuzianischen Klassiker zustande; freilich nicht zu gleicher Zeit, sondern in mehr oder weniger größeren Abständen. Immerhin waren aber zwanzig Jahre vergnagen, bis T'ien Min im 6. Monat des dritten Jahres der Periode Kuang-shun (953 n. Chr.) dem Kaiser neun der Klassiker, im Holzblockdruckverfahren hergestellt, in zwei Exemplaren von zusammen 130 Heften vorlegen konnte. Jede Druckseite, einem halben Bogen entsprechend, hatte 8 Kolumnen, in denen Raum für je 16 große — für den eigentlichen Text — oder je 21 kleine Schriftzeichen — für den Kommentar — war. Die Größe und auch Schriftart der Zeichen ähnelt denen, die sich in den Buchrollen der T'ang-Zeit fanden. Die Akademie-Ausgabe umfaßt alle die Bücher, allerdings jetzt mit Kommentar, die auch die Steinklassiker boten, nämlich *I-ching*, *Shu-ching*, *Shih-ching*, *Li-chi*, *Chou-li*, *I-li*, *Tso-chuan*, *Kung-yang-chuan* und *chiu-liang-chuan*, *Hsiao-ching*, *Lun-yü*, *Êrh-ya*, sowie zwei philologische Kommentarwerke: *Wu-ching-wên-tzŭ* und *chiu-ching-tzŭ-yang*. Später wurden davon weitere Auflagen und auch andere Schriften gedruckt, von denen vor allem die im 3. Monat des 6. Jahres der Periode Hsien-tê (959) erschienene Schrift *Ching-tien-shih-wên* als besondere Leistung gerühmt wird, da die Schriftzeichen höchst ordentlich, erhaben und von majestätischer Schönheit gewesen sein sollen und der Text ohne jeden Fehler war; als Schreiber ist Chu Yen-hi, der Aufseher des Tempels der Kaiserlichen Familie, genannt. Die Akademie-Ausgabe selbst diente weiterhin als Vorbild der Klassiker-Holzblockdruck-Ausgabe des Staates Shu, in dem, wie bereits erwähnt, schon früher

Bücher gedruckt wurden, ehe die amtlichen Exemplare erstanden. Von nun an ging es aber mit dem Druck rasch vorwärts, bis die höchste Blüte in der Sung-Zeit eintrat. Soweit es sich um amtliche Ausgaben handelte, unterlagen sämtliche zu druckenden Bücher — also nicht nur die konfuzianischen Klassiker — der Prüfung durch die Gelehrten der National-Akademie, weshalb sie denn auch „chien-pên", d. h. Bücher, die von der Akademie geprüft sind, genannt wurden. Außer den amtlichen Ausgaben kennt man noch die private und Verlags-Edition. Den privaten Drucken sind wohl die ersten Bücher überhaupt zu verdanken. Sie gingen von Shu, d. i. Szŭchuan, aus, wo ein Minister, namens Wu Chao-i, sich sehr für die neue Kunst eingesetzt haben soll. Verlagsdrucke — schon zur Zeit der T'ang einsetzend — bildeten sich erst in der Sung-Dynastie weitgehendst heraus, während der in den drei Provinzen Kiangsu (in der Stadt Wu), Chekiang (in der Stadt Yüo) und Fuchien (im Bezirk Min) bekannte Druckerzentren existierten. Die Sung-Zeit bescherte China nun so viele Drucke, daß es ein ganzes Heft füllen würde, wollte man sie alle aufzählen. Die Güte dieser Exemplare, von denen sich viele erhalten haben, ist nie wieder erreicht worden. Ihr besonderer Wert liegt in der Schönheit der Schriftzeichen und nicht zu Unrecht ist im Kolophon der Drucke neben dem Namen des Autors und Druckers auch der des Schreibers genannt. Ganz prächtig sind die buddhistischen Bücher — es war ja auch seit 987 das Tripiṭaka, d. h. der ganze Kanon der heiligen Schriften des Buddhismus im Druck erschienen — mit ihren bildlichen Darstellungen. Hier setzt aber schon die Kunst des Holzschnittbildes ein. Ich selbst beabsichtigte nur zusammenzufassen, was über den Blockdruck in China und seine ersten Anfänge bis heute bekannt geworden ist.

DER CHINESISCHE FARBENHOLZSCHNITT

VON OTTO FISCHER

Seit Laurence Binyon 1907 auf die chinesischen Farbendrucke hingewiesen hat, die der deutsche Forschungsreisende Engelbert Kämpfer um 1692 aus Nagasaki mitgebracht hatte, und die mit seinem Nachlaß von Sir Hans Sloane erworben worden und so in das Britische Museum gelangt waren, haben sich europäische Sammler und gelegentlich auch Kunsthistoriker eingehender mit den Werken und der Geschichte des farbigen Bilddrucks in China beschäftigt. Die beiden in Buchform erschienenen Farbendrucksammlungen des 17. Jahrhunderts, die in Nan-king erschienen sind, erfreuen sich mit Recht einer großen Beliebtheit. Ich selber habe 1920 nachweisen können, daß die Londoner Blätter in Su-chou entstanden, und daß noch mancherlei andere Drucke aus den dortigen Werkstätten hervorgegangen sind. In jüngster Zeit haben dann auch japanische Gelehrte unser Wissen über dieses Gebiet wesentlich bereichert. Im Deutschen Buchmuseum zu Leipzig befindet sich eine ganze Anzahl interessanter Einzelblätter, die 1914 von Dr. Herbert Müller in Peking für die Bugra zusammengebracht wurden und die bisher in der Literatur noch nicht behandelt worden sind. Wenn ich sie an dieser Stelle beschreibe und deren einige veröffentliche, so möchte ich zugleich einen kurzen Überblick über unsere gesamte heutige Kenntnis des Gegenstandes geben, der bisher noch nirgends versucht worden ist.

Briefpapier

Wahrscheinlich sind die ältesten Bilddrucke von mit verschiedenen Farbtönen eingefärbten Holzstöcken als künstlerisches Schreibpapier verwendet worden. Wer das Genji-Monogatari der japanischen Hofdame Murasaki Shikibu kennt, weiß, welchen Wert die Ästheten des Ostens schon um das Jahr 1000 n. Chr. auf ein mit leicht hingeworfenen Bildskizzen bemaltes Papier legten, auf das sie mit spielender Hand die eleganten Zeilen ihrer Briefe und Gedichte niederschrieben. Diese Mode der japanischen Hofkreise stammt vermutlich aus China. Im Jtsukushima-Schrein befanden sich die 33 Rollen einer Sutrahandschrift, die 1164—1167 von den Mitgliedern des damals herrschenden Geschlechts der Taira auf reichgemalte Bilder der Natur und des täglichen Lebens geschrieben worden ist. Vielleicht noch älter sind die Fächerbilder des Tennoji bei Osaka, die überaus frisch und geistvoll dieselben Gegenstände behandeln und die ebenfalls als Schreibpapier für Sutren verwendet worden sind. Hier finden sich bereits vorgedruckte Konturen einzelner Bildpartien. Kaiser Go-Daigo (1319 bis 1339) ließ eine alte Handschrift auf ein mit braunen und grünen Mustern und mit Blindpressung versehenes Papier abschreiben, von dem man annimmt, daß es chinesischer Herkunft gewesen ist. In Farben gedrucktes Briefpapier mit Blumen, Früchten, Faltern. dgl. soll unter der Ming-Dynastie in China Mode geworden und Beispiele davon aus der Wan-li-Zeit (1573—1619) sollen in Japan erhalten sein. In Buchform wurde um 1630 das Yin-shih chien-pʻu, Album von Schmuckpapier der Familie Yin, veröffentlicht, das zierliche Gartenfelsen, Blütenzweige, Schreibgerät u. dgl. in farbigem Holzschnitt und in Blindpressung zeigt; die Entwürfe stammen von Wang Shih-fang. Ähnlich ist das Briefpapier des Prinzen I-chʻing (um 1750) in der linken unteren Ecke mit farbig gedruckten Felsen und

Blüten, Vasen, Weihrauchgefäßen und ähnlichen Motiven auf das reizendste geschmückt. Vielleicht ist dies Papier identisch mit dem sog. Schreibpapier des Kaisers K'ien-lung (1736—1795), denn ich erhielt 1926 eine Ehrenurkunde des Pekinger Palastmuseums auf demselben Papier, das mir als eines aus dem Vorrat des Kaisers bezeichnet wurde. Ein anderes Papier aus dem Verlag Hsiang Yung-t'ang zeigt in blassen Farben Blätter und Blüten zwanglos auf die Fläche gestreut. Und ähnliches Briefpapier mit verwandten Motiven ist in Peking noch in der jüngsten Zeit nach Entwürfen der modernen Maler K'in K'ung-po und Ch'en Shih-tseng hergestellt worden. Als Verfertiger der Holzstöcke dieser außerordentlich zarten und kunstvollen Farbendrucke, die sich oft auch des Blinddrucks bedienen, gelten die berufsmäßigen Siegelschneider, welche die von jedem chinesischen Literaten benutzten und hochgeschätzten Namenstempel herstellen. Es hat berühmte Meister dieses Faches gegeben und ihre Kunst legte den Gedanken an die Anfertigung von Druckstöcken für den künstlerischen Holzchnitt und auch an den Druck desselben in Farben besonders nahe.

Shih-chu-chai shu-hua-p'u

Ein solcher angesehener Stempelschneider war Hu Chêng-yen, gen. Yüeh-ts'ung, der Sohn des Hu Yang-ning aus Hsin-an, der zuerst als Schriftkünstler, dann als Meister jener Kunst im Anfang des 17. Jahrhunderts in Nan-king tätig war. Dieser vielseitige Mann gab im Jahr 1622 ein kleines Lehrbuch der Bambusmalerei, das Hsüeh-kuan-chu-p'u, heraus, das in zwei Heften aus 17 Beispielblättern bestand. Diese Holzschnitte waren in zwei Tönen, schwarz und grau gedruckt, bei einem Blatt war außerdem ein lichtes Blau für die Luft, bei einem weiteren überdies ein helles Gelb für den Mond verwendet. Es folgte ein weiteres Bändchen, das Sse-chün-tze-p'u,

das die vier Edelleute, d. h. die Lieblingspflanzen des Literaten und Malers, Orchis, Bambus, Pflaumenblüte und Chrysanthemen behandelt. Es enthielt 8 Blätter, von denen vier in Grau und Schwarz, zwei in zwei anderen Tönen und zwei in vier Farben gedruckt waren. Im Herbst 1627 gab Hu Yüeh-tsʻung das Ling-mao-hua-pʻu mit 18 Bildern von Blumen und Vögeln heraus. Zehn davon waren als Grisaillen und acht mit drei bis fünf Farbtönen gedruckt. Diese Bilder- und Mustersammlung muß Anklang gefunden haben, denn sie wurde — wohl von ihrem Schöpfer selbst — weiter vermehrt und vervollständigt, und es erschien schließlich eine Gesamtausgabe unter dem Titel Shi-chu-chai shu-hua-pʻu oder Schriften- und Bildersammlung der Zehnbambushalle. Das letztere Wort — die drei ersten Zeichen des chinesischen Namens — bezeichnet wohl den Verlag, in dem das Werk erschienen ist. Es besteht aus acht Bänden von je zwei Heften, die folgende Themen behandeln: 1. Früchtestillleben — 18 Bilder. 2. Tuschebilder, die in ein Fächerrund komponiert sind — 20 Bilder. 3. Zeichnungen, eine Auswahl oder Nachlese verschiedener Motive — 20 Bilder. 4. Blumen und Vögel — 20 Bilder. 5. Orchisblüten — 36 Blätter mit Lehrgang. 6. Bambus — 29 Blätter mit Lehrgang. 7. Pflaumenblüte — 19 Bilder. 8. Seltene Steine — 20 Bilder. Mit Ausnahme des 5. Bandes und von 8 Lehrzeichnungen des 6. Bandes enthält aber das Werk noch zu jedem Bild ein Gedicht, das in einer schönen, kursiven und immer wieder anderen Handschrift geschrieben, vom Holzschneider aber in Faksimile wiedergegeben und ebenso wie die Bilder mit dem roten Stempel des Verfassers, Schreibers oder Malers versehen ist. Das Ganze ist also nicht bloß eine Bilder- und Beispielsammlung der Malerei, sondern ebenso der Dichtung und Schreibkunst, wie schon der Titel andeutet. Es enthält 182 Bild- und 140 Schriftblätter. Hu Chêng-yen selbst erscheint mit seiner Signatur öfters sowohl unter den

Schreibkünstlern wie unter den Malern. Von diesen haben die wohl zeitgenössischen Meister Kao Yang und sein Sohn Kao Yu besonders häufig signiert, daneben viele andere weniger bekannte. Das Ganze ist somit eine Faksimile-Veröffentlichung von Malereien und Schriften, die als Beispiele dienen sollten, und zwar offenbar nach Werken eines Künstlerkreises, der sich in Nan-king zusammengefunden hatte.

Es ist nicht mit voller Sicherheit festgestellt, wann die Gesamtausgabe zum erstenmal erschienen ist. Ihr erster Band enthält ein Vorwort mit Angaben und besonderen Lobpreisungen über Hu Yüeh-ts'ung, der das Eisen als Pinsel und das Holz von Jujuben- und Birnbäumen als Seidengrund benutzte, um seine Bilder zu schaffen. Vielleicht darf man daraus schließen, daß der Meister beim Erscheinen schon verstorben war. Das Vorwort ist mit einer zyklischen Jahresangabe datiert, die dem Jahr 1643 entspricht, die man aber ebensogut als 1583, 1703 oder 1763 lesen kann. Die Japaner haben neuerdings die Lesung 1703 für wahrscheinlich erklärt. Es ist aber unglaubwürdig, daß das Ganze erst etwa 80 Jahre nach den Anfängen herausgegeben wurde, zumal andere zyklische Daten in den einzelnen Bänden wieder den Jahren 1619—1624 entsprechen. Ist also ein guter Teil des Werks sicher schon 1622—1627 entstanden, so dürfte auch das übrige aus den anschließenden Jahren stammen und es wird wohl die Gesamtausgabe 1643, im Jahr des Sturzes der Ming-Dynastie, erschienen sein. Das ist um so wahrscheinlicher, als wir durch die Vergleichung der Abdrucke eine ganze Reihe verschiedener Ausgaben feststellen können, deren spätere bestimmt von neuen Holzstöcken gedruckt sind, und zwar offenbar noch im 18. Jahrhundert. Eine gute Neuausgabe gab noch 1817 Chang Hsüo-keng im Verlag des Senfkorngartens heraus, die letzte erschien 1879, mit Anilinfarben von den völlig abgenutzten Holzstöcken gedruckt. Exemplare, die man einer der ersten Ausgaben und noch dem 17. Jahr-

hundert zuschreiben darf, sind außerordentlich selten, aber auch durch die lebendige Kraft und Frische der Bilder wie durch die Sorgfalt des Drucks vor den späteren ausgezeichnet. Die besten mir bekannten Drucke besaß um 1923 Richard Wilhelm und 1927 Walter Bondy, beide sind, wie es scheint, zerstreut worden und als Ganzes nicht mehr zusammenzubringen. Das Exemplar der Sammlung Karl Berger scheint, entgegen meiner früheren Annahme, einer der späteren Ausgaben von neuen Druckstöcken anzugehören.

Der Gedanke, eine lehrhafte Beispielsammlung von Gemälden durch den Druck zu veröffentlichen, scheint gegen das Ende der Ming-Dynastie in der Luft gelegen zu haben. Damals wurde durch die theoretischen Schriften des Mo Shih-lung (bezeugt 1596) und des Tung Chʻi-chʻang (1555—1636) die Lehre von der Vorbildlichkeit der Südschule in der Malerei und vom hohen Rang des Wên-jen-hua, d. h. der Malerei der gelehrten Dilettanten verkündet. Schon 1587 war das Hou-lin-hou-kʻo des Chou Lu-tsing, eine Veröffentlichung von 89 Bildern alter Meister, Weiß auf Schwarz in Steinabklatschen und von Schrifttexten begleitet, erschienen. 1603 gab der Maler Ku Ping eine Sammlung berühmter Bilder der alten Meister in sehr feinen Schwarzweiß-Holzschnitten heraus. Um dieselbe Zeit muß das ähnlich angelegte und vervielfältigte Bilderwerk erschienen sein, das unter dem Namen des berühmten Malers Tʻang Yin (1470 bis 1523) ging. Und 1621 datiert ist ein drittes sehr umfangreiches Holzschnittwerk, das Shin-shih-tsao-pen-hua-sse-pʻu, das in 16 Heften Landschaften, Blumen und Figurenbilder wiedergibt. Die Einleitung des Blumenbandes nennt den Maler Hoang Kung. Im Jahr 1926 sah ich bei Herrn Grosjean in Peking ein Exemplar dieser sonst unbekannten Veröffentlichung, das auf das sorgfältigste und geschmackvollste mit Farben koloriert war — leider ist es seither

spurlos verschollen. Es bildet aber die unmittelbare Vorstufe zu der Bildersammlung der Zehnbambushalle.

War somit dieses Werk nach seinem Inhalt und Plan in seiner Zeit vorbereitet, so ist die Ausbildung des Farbendrucks zur Wiedergabe von Tuschebildern und farbigen Gemälden anscheinend die schöpferische Tat des Hu Yüeh-ts'ung gewesen. Die Anregung dazu mag in dem farbig gedruckten und gepreßten Briefpapier der Wanli-Zeit dem Stempelschneider nahe gelegen haben. Was seine Graudrucke wie die farbigen Blätter besonders auszeichnet, ist der bis auf wenige, bewußt gewollte Ausnahmen ganz konsequent durchgeführte Verzicht auf das Einschließen des Gegenständlichen in schwarze oder auch farbige Umrisse und eine flächenhafte Kolorierung durch Druckplatten, wie sie fast durchweg der japanische Holzschnitt der Ukioye-Schule geübt hat. Der Chinese geht vielmehr von Anfang an darauf aus, im Schwarz-Weiß die graduelle Abtönung des Pinselwurfs, die starken Akzente und alle zarten Übergänge der Tuschetöne täuschend wiederzugeben, im Farbigen aber dieselbe Wirkung der leicht und wie spielend hingeworfenen, der momentan unter dem Pinsel entstehenden, aquarellmäßig zerfließenden Farbtöne zu erreichen. Das gelingt ihm einmal durch den wohlberechneten Überdruck mehrerer Farb- oder Tonplatten, sodann offenbar auch durch ein besonders feinfühliges Vertreiben und Auswischen einzelner Farbtöne auf dem Holzstock oder durch ein besonderes Druckverfahren, das mit abnehmender Kraft die eingefärbte Platte gegen das Papier preßt — das erstere scheint mir wahrscheinlicher. So sind diese höchst geistvollen, ganz leicht und duftig hingehauchten Werke eines Bilddrucks entstanden, der in seiner künstlerischen Durchfühltheit, in der unmittelbaren Lebendigkeit und Zartheit seiner Wirkung fast ohnegleichen ist. Die Anmut und der atmosphärische, der farbige Duft dieser Blätter nehmen uns immer aufs neue gefangen.

Chieh-tze-yuan hua-chʻuan

Die Entstehung des zweiten großen Farbendruckwerkes ist ziemlich genau überliefert. Der in Nan-king lebende Schriftsteller Li Yü, der sich selber Li Li-wong, der Alte mit dem Strohmantel, nannte, war einer jener geistvollen Gelehrten und Dichter, die in allen Künsten dilettiert und alle die feinen Freuden eines schöpferisch-genießenden Daseins mit wählendem Zartsinn ausgekostet haben. Er hat Dramen verfaßt und über alle angenehmen Dinge der Welt mit Geschmack geschrieben. Eines Tages, so berichtet er, unterhielt er sich mit seinem Schwiergersohn, dem Kunstsammler Shen Hsin-yu, gen. Yin-po, in dessen Garten über Malerei und bemerkte, daß seltsamerweise noch kein Lehrbuch über die Landschaft veröffentlicht sei. Da zeigte ihm Yin-po eine mit Beispielen versehene Abhandlung über dieses Thema, die ein Ahn der Familie Li, der bekannte Maler Li Liu-fang, gen Chʻang-heng (1575—1629), zusammengestellt hatte. So entstand der Plan, ein illustriertes Lehrbuch der Landschaftsmalerei herauszugeben. Li Yü verfaßte die Einleitung, Shen Hsin-yu sammelte und ordnete mit ihm die Texte, die großenteils auf die alte Kunstliteratur zurückgehen, und ein dritter Freund, der Maler Wang Kai, gen. An-chieh, nahm sich der Auswahl der Abbildungen und der Herstellung der Druckstöcke an. Die Herausgabe wurde von Shen Hsin-yu besorgt und der Verlag nannte sich nach seinem Garten Chieh-tze-yuan, in dem auch andere Werke über Schriftkunst, Lautenspiel, Schachspiel und Stempel erscheinen sollten. Der Name Senfkorngarten geht auf ein buddhistisches Gleichnis zurück, wonach in dem winzigen Senfkorn die ganze Unendlichkeit der zehntausend Welten enthalten ist. Die Herstellung des Werks dauerte vom Frühling 1677 bis zum Herbst 1679. Es erschien unter dem Titel Chieh-tze-yuan hua-chʻuan oder Lehrbuch

der Malerei aus dem Senfkorngarten in fünf Heften, von denen das erste die Einleitung und die Abhandlungen über Ästhetik und Technik der Landschaftsdarstellung, das zweite den Lehrgang und die Beispiele der Zeichnung von Bäumen, das dritte die der Felsen, Berge und Wasser, das vierte der Staffage mit Figuren, Tieren, Bauwerken, Schiffen und Hausgeräten enthält. Diese Hefte bringen je 80, 90 und 94 einseitige Holzschnitte, die zum guten Teil den Stil bestimmter alter Meister wiedergeben. Es sind meisterhaft geschnittene, sehr charaktervolle Schwarzdrucke, nur im zweiten Heft ist bei 10 und im dritten bei 2 Tafeln eine Farbplatte hinzugedruckt worden. Das fünfte Heft endlich bringt 40 Beispiele von Landschaftsbildern berühmter Meister, 36 davon doppelseitig, und zwar 10 Breitbilder, 10 Rundbilder, 10 Fächerbilder, 6 Hochbilder und nochmals 4 Breitbilder. Fast alle sind außer der schwarzen Strichplatte noch im Farbendruck ausgeführt, manche nur mit einem oder zwei Grautönen, andere mit insgesamt 3, 4 und 5 Farbentönen. Diese Farbholzschnitte sind nicht so duftig und vollendet gedruckt wie die der Zehnbambushalle, doch ist auch bei ihnen, besonders im Grau, von der Abtönung Gebrauch gemacht, und sie geben den Eindruck farbiger Landschaften oft kraftvoll und eigenwillig, oft recht zart und feinfühlig wieder.

Die Herausgeber haben offenbar bald nach dem Erscheinen an eine Fortsetzung des Werkes gedacht. Shen Hsin-yu berichtet 1701, es seien im ganzen vier Teile geplant, von denen der zweite Orchis, Bambus, Pflaumenblüte und Chrysanthemen, der dritte Blüten und Vögel, Pflanzen und Insekten, der vierte die Figurenmalerei behandeln soll. Der zweite und der dritte Teil sind in der Tat im Jahre 1701 herausgekommen, während der vierte erst 1818 ohne Farbendrucke von dem Maler Ting Kao nachgetragen wurde. Das Vorwort des Bambus-Heftes hat aber Shen Shin-yu schon 1682 abgefaßt, die

Vorarbeiten zum zweiten und dritten Teil haben also viele Jahre beansprucht. Sie wurden ebenso sorgsam und planmäßig getroffen wie für den ersten. Li Yü verfaßte die historischen Einführungen, und mehrere Künstler teilten sich mit dem Herausgeber in die Auswahl und Anordnung der Traktate und Texte, der Bilder des Lehrgangs und der klassischen Beispiele. Der zweite Teil bringt in je einem stattlichen Heft die obengenannten Spezialgebiete der Pflanzenmalerei, wobei die ersten beiden Hefte von dem Maler Chu Sheng, die letzten von Wang Yün-an bearbeitet sind. Die Beispiele stammen aus der Sammlung des Shen Hsin-yu, und die drei Malerbrüder Wang Anchieh, Wang She und Wang Ye haben sich ebenfalls um die Redaktion, wahrscheinlich auch um die Herstellung der Reproduktionen bemüht. Jedes Heft enthält einen Lehrgang des Themas, von der Zeichnung der Einzelheiten bis zur Komposition der Bilder auf je 10—13 Doppelblättern, sodann im Durchschnitt je 20 zweiseitige Beispielblätter, im ganzen 145 große Holzschnitte. Dabei sind die ersteren meist mit nur einer oder zwei Strich- und Tonplatten in Schwarz und Grau gedruckt, in den letzteren aber entfaltet sich nun die reichste und geschmackvollste Skala des vielfarbigen Drucks, der in den letzten Heften bis zu fünf oder sechs Tonplatten verwendet. Der künstlerische Charakter dieser Blätter nähert sich dem der Zehnbambushalle, doch ist auf die Konturen nur selten verzichtet, und so bleibt im ganzen eine schärfere und exaktere Zeichnungsweise bewahrt. Von der Abtönung der Farben und des Grau wird aber auch hier reichlich Gebrauch gemacht.

Die schönsten Farbendrucke enthält der dritte und letzte Teil, der ebenfalls 1701 erschienen ist. Er ist ebenso angelegt wie der zweite und von denselben Künstlern bearbeitet. In seinen beiden Heften bringt er je etwa 20 Doppelseiten mit Zeichnungen des Lehrgangs und ebensoviele Beispiele vollendeter Bilder, im ganzen also

ungefähr 80 zweiseitige Tafeln. Da die Erstausgabe außerordentlich selten ist und die späteren abweichen, so kann ich die genauen Zahlen nicht feststellen. Das erste Heft scheint das Thema Baumgewächse und Vögel, das zweite Grasgewächse oder Feldblumen und Insekten zu behandeln, doch wechselt die Reihenfolge. Das Kleinleben der Natur ist hier in entzückenden Bildern festgehalten. Die farbige Behandlung, der Reichtum und die Freiheit der Töne entsprechen oft den vollendetsten Blättern der Zehnbambushalle, es wird eine große Anzahl von Farbplatten und vielfache, oft die zarteste Abtönung verwendet. So ist der letzte Teil des Werkes sowohl technisch wie künstlerisch auch zum vollkommensten geworden.

Das Lehrbuch der Malerei aus dem Senfkorngarten ist offenbar sehr beliebt gewesen. In Jahr 1782 erschien eine gut gedruckte Neuausgabe, die aber die Farbtafeln nicht vollständig enthält und die Frische der ersten nicht mehr besitzt. Schon 1800 wurde eine weitere Auflage, die vollständig scheint, von den alten Stöcken recht schlecht und gering abgedruckt. Noch 1888 und 1897 sind lithographische Neuausgaben herausgebracht worden, japanische Nachdrucke waren schon im 18. Jahrhundert erschienen.

Hsi-hu-chia-hua

Der Mehrfarbendruck ist schon im 17. Jahrhundert auch zur Illustration erzählender Bücher verwendet worden. Allerdings ist bis heute nur ein solches Werk bekannt geworden, das Hsi-hu-chia-hua oder Geschichten vom Westsee, eine bekannte Novellensammlung vom Ende der Ming-Zeit, deren illustrierte Ausgabe nach dem Vorwort im Jahre 1673 im Wang-Verlag zu Nan-king erschienen ist. Noch 1931 galt dieses Werk als unauffindbar, doch ist inzwischen ein Exemplar in Japan zum Vorschein gekommen, ein zweites befindet sich in meinem Besitz. Das ganze Werk besteht aus 12 Heften,

im ersten befinden sich nach dem Vorwort und Verzeichnis die Bilder. Auf eine Gesamtansicht des Westsees bei Hang-chou — etwa von Osten gesehen — auf zwei Seiten folgen zehn einseitige Hochbilder mit gegenüberstehenden Gedichten. Sie geben zehn Einzelmotive des Sees in verschiedenen Stimmungen nach den berühmtesten Meistern vom 8. bis 17. Jahrhundert. Außer dem Schwarz einer ungemein dünn und zart geschnittenen Strichplatte sind fast durchweg fünf verschiedene Farbplatten, z. T. mit ausgesprochener Abtönung zum Abdruck gelangt, die Farben selbst haben etwas eigentümlich Stumpfes und Trockenes. Die Drucke selber, die nur 18 : 11,5 cm groß sind, wirken ungemein zierlich und kleinteilig belebt, aber sie haben etwas Kunstgewerbliches und erinnern fast an Email cloisonné. Immerhin sind sie technisch und geschmacklich bemerkenswerte Leistungen.

Blumen und Früchte in Einzelblättern des 17. Jahrhunderts

Die vielfarbigen Bilddrucke von Blumen und Früchten, Vögeln und Insekten, die am Anfang und gegen das Ende des Jahrhunderts für zwei Verlage in Nan-king hergestellt worden sind, stehen nicht allein in ihrer Zeit. Neben ihnen hat es eine reiche Produktion von Farbenholzschnitten in Einzelblättern gegeben, die in Su-chou geblüht hat. Etwa 50 verschiedene Einzeldrucke sind bis heute bekannt geworden. Von ihnen befinden sich 44 im Britischen Museum, dazu 3 Dubletten, 4 in verschiedenen Pariser Privatsammlungen, dazu 20 Dubletten der Londoner Blätter, 1 oder 2 in der Sammlung Okada in Tokyo, dazu 3—4 Dubletten der Londoner Blätter, 1 in der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin. Keiner dieser Farbholzschnitte weist ein Datum auf, trotzdem sind sie nach einem terminus ante quem zeitlich festzulegen, denn 42 von den Drucken in London sind

1907 und 1923 in den Beständen der Sammlung des Sir Hans Sloane, die den Grundstock des Britischen Museums bilden, aufgefunden worden, und sie stammen aus dem von Sloane erworbenen Nachlaß des deutschen Arztes und Forschers Engelbert Kämpfer (1651 bis 1716), der zwar niemals in China gewesen ist, aber vom 26. September 1690 bis zum 31. Oktober 1692 in Nagasaki, zweimal auch in Yedo geweilt und das gründlichste ältere Werk über Japan verfaßt hat. Zu Anfang des Jahres 1693 hatte er von Batavia die Rückreise nach Europa angetreten. Selbst wenn er daher die chinesischen Bilddrucke nicht, wie man annimmt, in Nagasaki, dem China zunächstgelegenen japanischen Hafen, sondern in Java oder Siam erworben hat, so müssen sie immer noch vor dem Jahre 1693 entstanden sein. Diese Blätter sind von stattlichem Format: die Mehrzahl 259/290 :340/368 mm, eine kleinere Serie 245/272 : 271/284 mm. Sie sind von ungewöhnlicher künstlerischer Schönheit, von erlesener Sorgfalt des Drucks und mit bis zu zwölf Farbplatten hergestellt. Durch Überdruck sind bis zu zehn weiteren Farbtönen erzielt, eine Abtönung des Farbauftrags auf dem Block oder sein Auswischen ist vielfach angewandt, und schließlich ist hier auch vom Blinddruck ein reichlicher Gebrauch gemacht. Auf vielen Blättern sind kunstvolle Stillleben mannigfacher Blüten oder Früchte in schmuckreichen Vasen, Schalen und Körben aus Bronze, Porzellan oder Flechtwerk dargestellt, dazu Weihrauchbehälter, Wassergefäße, Siegelstöcke, Bildrollen, Untersätze und Gestelle aus Holz oder Lackarbeit — kurz alles, was der chinesische Gelehrte und Kunstfreund zum Schmuck seines Arbeitsraumes auf den Schreibtisch oder die Schranketagere zu stellen liebt. Andere Blätter zeigen Zweige mit Blumen und Früchten oder Bambushalme mit spielenden Vögeln oder Insekten, Bildfügungen, wie wir sie schon in den Büchern kennengelernt haben, doch meist noch reicher und vollendeter durchgeführt. Es sind

mindestens technisch die Meisterwerke des chinesischen Farbendrucks, rein künstlerisch ist die Erfindung oft so kompliziert und auf die Spitze getrieben, daß man die schlichteren Blätter lieber hat.

Fast alle diese Farbdrucke tragen kurze Aufschriften, die mit Namen gezeichnet sind. Etwa 20mal begegnet der Name Ting Liang-hsien 7mal Ting Ying-tsung, einmal nur der Familienname Ting mit vorgesetztem Kin-ch'ang, womit das berühmte Goldene Tor der Stadt Su-chou bezeichnet ist. Viermal steht vor dem Namen des Ting Liang-hsien Ku-Su, d. h. ein poetischer Name derselben Stadt. Ting Ying-tsung nennt sich, wie man später sehen wird, einmal nach Ch'ien-t'ang, d. h. daß er aus Hang-chou war oder dort lebte. Offenbar handelt es sich um Glieder derselben Familie. Da die Drucke einen sehr einheitlichen Charakter haben, und da auch auf vielen anderen Farbholzschnitten Su-chou als Heimat der Künstler oder der Verleger angegeben ist, so darf man annehmen, daß alle Drucke aus einer einzigen Werkstatt in Su-chou hervorgegangen sind, das seit alters als eine Stadt des Gewerbefleißes, des Lebensgenusses und der Künste berühmt war. Hier ist also ein zweiter und vielleicht der bedeutendste Mittelpunkt des chinesischen Farbendrucks der älteren K'ang-hsi-Zeit zu suchen. Ob die Namen der beiden Ting die Verfasser oder Schreiber der Aufschriften, die Maler der Bilder, die Holzschneider oder die Verleger der Blätter bezeichnen, ist ungewiß. Der Wortlaut der Unterschriften macht dies keineswegs klar: er enthält gelegentlich ein fecit oder scripsit, das alles besagen kann. Da die Aufschriften kurz und unbedeutend sind, ist die erste Annahme unwahrscheinlich; da in anderen Fällen die Verleger ausdrücklich sich als solche bezeichnen, auch die letzte. Der Holzschneider selber galt wohl meist als untergeordneter Handwerker, der so gut wie nie gennant wird, jedenfalls nicht als einziger ein Blatt zu signieren berechtigt ist. Es ist daher anzunehmen, daß die

Signaturen den Maler als den entwerfenden Künstler, zugleich als Verfasser und Schreiber der Aufschrift nennen, vielleicht auch zugleich als denjenigen, der den Holzschnitt und Druck in Auftrag gegeben und überwacht und das Blatt herausgegeben hat. Die beiden Ting sind also wahrscheinlich in jedem Sinn die geistigen Schöpfer dieser Farbholzschnitte.

Figurenbilder in Einzelblättern des 17. Jahrhunderts

Mit dem Namen des Ting Liang-hsien von Kin-chʻang oder Ku-Su ist nun auch eine Folge von vier Farbenholzschnitten der Graphischen Sammlung München gezeichnet, die zu je drei Monaten des Jahres in Landschaften figürliche Szenen aus einem offenbar verbreiteten Schatze weltlicher Erzählungen auf einem Blatt vereinigt. Dazu gehören drei weitere, sehr nahverwandte, aber unsignierte Blätter einer Folge der vier Jahreszeiten in der nämlichen Sammlung. Sie zeigen je eine mehr lyrische Darstellung von Menschengruppen in der Landschaft, die sich den Vergnügungen des Frühlings, des Sommers und des Winters hingeben, und sind von entsprechenden Gedichten begleitet. Das erste Blatt der Monatsfolge und das letzte der Jahreszeiten sind auch in eine Pariser Privatsammlung gelangt. Die zweite Serie ist besonders gelungen in ihrer anmutig-lockeren Landschaftsdarstellung und den zierlichen Figürchen, die sie beleben. Sie zeigt den zum Allgemeingut gewordenen Stil der Ming-Malerei, etwa des Chiu Ying. Zum Druck sind außer der Strichplatte in der ersten Folge 6—8, in der zweiten 7—9 Farbplatten verwendet. Die Töne sind keineswegs bunt, sondern licht, eher stumpf und von sehr zarter, heiterer Harmonie.

Einen verwandten Stil und eine ähnliche Farbenskala zeigen zwei sehr große Blätter (39:55,5 cm), die bisher nirgends besprochen worden sind. Das eine, das ich selbst 1920 erwarb, hat in der

unteren Hälfte einen langen Text mit dem Verzeichnis aller Kaiser der chinesischen Dynastien und der Zahl ihrer Regierungsjahre, darüber in zwei Reihen die 24 sitzenden Gestalten der Gründer dieser Dynastien von dem mythischen Urherrscher Fu-hsi bis zum regierenden Kaiser des Ch'ing-Geschlechts. Nach der Namenliste ist dies K'ang-hsi (1662—1722). Die Gruppe ist hübsch komponiert, die Figuren elegant und schwungvoll gezeichnet, die Gesichter schematisch. Man zählt mindestens 7 Farbplatten, die durch Überdruck noch mehr Töne ergeben. Ein Gegenstück dazu hat 1920 das Britische Museum erworben, das ebenfalls den Namen des K'ang-hsi trägt. Es heißt: „Alle Länder kommen zu Hof", und zeigt in ähnlicher Weise die Tributgesandten der Provinzen und der Vasallenstaaten. Beide Drucke nennen den Verleger: Wang Chün-fu in Su-chou. Es sind Bilderbogen, aber hübsch und mit künstlerischer Sorgfalt hergestellt.

Unter den Drucken der Sammlung Sloane im Britischen Museum kamen im Jahre 1923 etwa 30 Farbenholzschnitte zum Vorschein, die größtenteils figürliche Darstellungen zeigen. Binyon scheint sie nicht für Bestandteile des Kämpferschen Nachlasses zu halten, sondern meint, sie könnten zwischen 1689 und 1749 von Sir Hans Sloane selber zusammengebracht worden sein. Ich weiß nicht, welche Gründe er dafür hat, jedenfalls stehen diese Blätter stilistisch und technisch den obengenannten so nahe, daß ihre Entstehung in der K'ang-hsi-Zeit anzunehmen ist. Zwei dieser Drucke sind Landschaften aus einer Folge der acht Stimmungen von Hsiao und Hsiang, zwei andere stellen Bambus und Kiefer dar, wie wir sie ähnlich aus der Zehnbambushalle kennen. Beschrieben werden ferner drei Szenen aus der taoistischen Zauberlegende, eine davon schon früher aus den Kämpferschen Beständen bekannt, sodann 8 verschiedene mythische und historische Gegenstände, immer in Landschaft: der

pflügende Urkaiser Shun, ein Bild zu den Annalen des K'ung-tze, der Dichter Ts'ao Chih, der Taoist Wang Chih, der Feldherr Li Mi, der Dichter Li T'ai-po, eine Hofszene aus der San-kuo-Zeit und eine Zauberin, die mit Dämonen kämpft.

In diese Gruppe gehören auch zwei Blätter des Deutschen Buchmuseums. Das eine, licht, weiträumig und kleinfigurig, zeigt auf einer Terrasse in den Bergen einen thronenden Tao-Greis, ein Gefolge von Dienerinnen oder Feen und Tao-Jüngern wartet ihm auf, ein Heiliger auf einem Kranich zieht durch die Luft herzu und ein Besucherpaar hat sich vor dem Alten auf Stühlen niedergelassen (Abb. 1). Die Aufschrift besagt: Langes Leben in Peng-tsu (einem Tao-Paradies), und nennt den Verlagsnamen Ts'ai-k'uo-mou. Die Bildgröße ist 325 : 258 mm, neben der Strichplatte sind fünf Farbplatten festzustellen. Das andere Blatt (Darstellung 341 : 348 mm, rechts beschnitten) ist eine Illustration zu dem bekannten Roman Shui-hu-ch'uan und trägt eine Überschrift, die entweder „Der Räuberhauptmann Shih Ch'ien von Liang-shan-Moor" oder „Die Räuberhauptleute wechseln die Gelegenheiten im Liang-shan-Moor" zu übersetzen ist. Unten links hat der Verleger signiert: Wang Chao-ch'ing in Su-chou. Um einen gewundenen Bergpfad zwischen Felsenklippen und Wolken spielen wilde kriegerische Szenen: gepanzerte Reiter rasseln auf galoppierenden Rossen zur Flucht und zum Angriff, ein Anführer scheint auf einem Kampfwagen zu stehen und dazwischen eilen heftig gestikulierende Fußgänger. Das Blatt wirkt phantastisch durch den ins Unwahrscheinliche gesteigerten Bewegungsrhythmus der Natur und der Menschen, der es ganz erfüllt. Die Zeichnung und auch die Farben (4 Tonplatten) erinnern sehr an die Drucke der chinesischen Kaiser und der Tributbringer, die ja auch in einem Wang-Verlag derselben Stadt erschienen sind. Zwischen den stilistischen Gegenpolen der beiden Leipziger Blätter

bewegt sich ungefähr der erzählende Farbenholzschnitt der K'ang-hsi-Zeit.

Zuletzt sind noch sechs weitere, in ihrem künstlerischem Charakter nahverwandte Blätter anzuführen, die aus der Sammlung Sloane 1923 zum Vorschein gekommen sind. Ihr Thema sind weibliche Gestalten, die bald als genrehafte Stimmungsbilder, bald im Zusammenhang einer erzählenden Darstellung erscheinen. Da ist ein sehr großes Blatt mit einem Mädchen im Garten, das die Narzissen in einem Blumenkübel begießt, zwei andere, auf denen eine schlanke Frau mit einem Kinde spielt. Die übrigen zeigen Szenen aus dem Leben der berühmten Yang Kuei-fei, aus dem T'ao-hua-chi und aus einer unbekannten Novelle oder einem Lustspiel, deren galanter Charakter deutlich ist. Die Eleganz der Kostüme und die zarte Anmut der überschlanken Schönen mit den hohen Frisuren entspricht dem weiblichen Schönheitsideal der Chinesen, wie es seit der Ming-Zeit auf allen Bildern erscheint. Man hat vor diesen Blättern von einem chinesischen Ukio-ye gesprochen. Sie mögen in der Tat auf den späteren japanischen Farbenholzschnitt und speziell auf Harunobu einen gewissen Eindruck gemacht haben, allein sie sind viel weniger naturalistisch und gegenständlich wirklich gemeint, und mit dem Yoshiwara oder den Techäusern haben sie direkt offenbar nichts zu tun. Dies war jedoch der Fall bei den beiden erotischen Bilderbüchern vom Jahre 1606, die angeblich nach Entwürfen des hundert Jahre älteren T'ang Yin in vier Farbplatten ohne Konturen hergestellt und später von Moronobu kopiert, von Harunobu studiert worden sein sollen. Sie sollen sich heute in einer Privatsammlung in Tokyo befinden, scheinen aber noch nicht veröffentlicht zu sein. Die in Farben gedruckten Frauenbilder der K'ang-hsi-Zeit, die wir kennen, sind durchaus harmlos und lyrisch.



Abbildung 1. Auf Terrasse thronender Tao-Greis, dem ein Gefolge von Dienern aufwartet; vor dem Alten ein Besucherpaar. Neben der Strichplatte kamen fünf Farbplatten zur Verwendung. (Chines. Farbholzschnitt, Deutsches Buchmuseum, Leipzig)
Text S. 103

TAFEL VIII

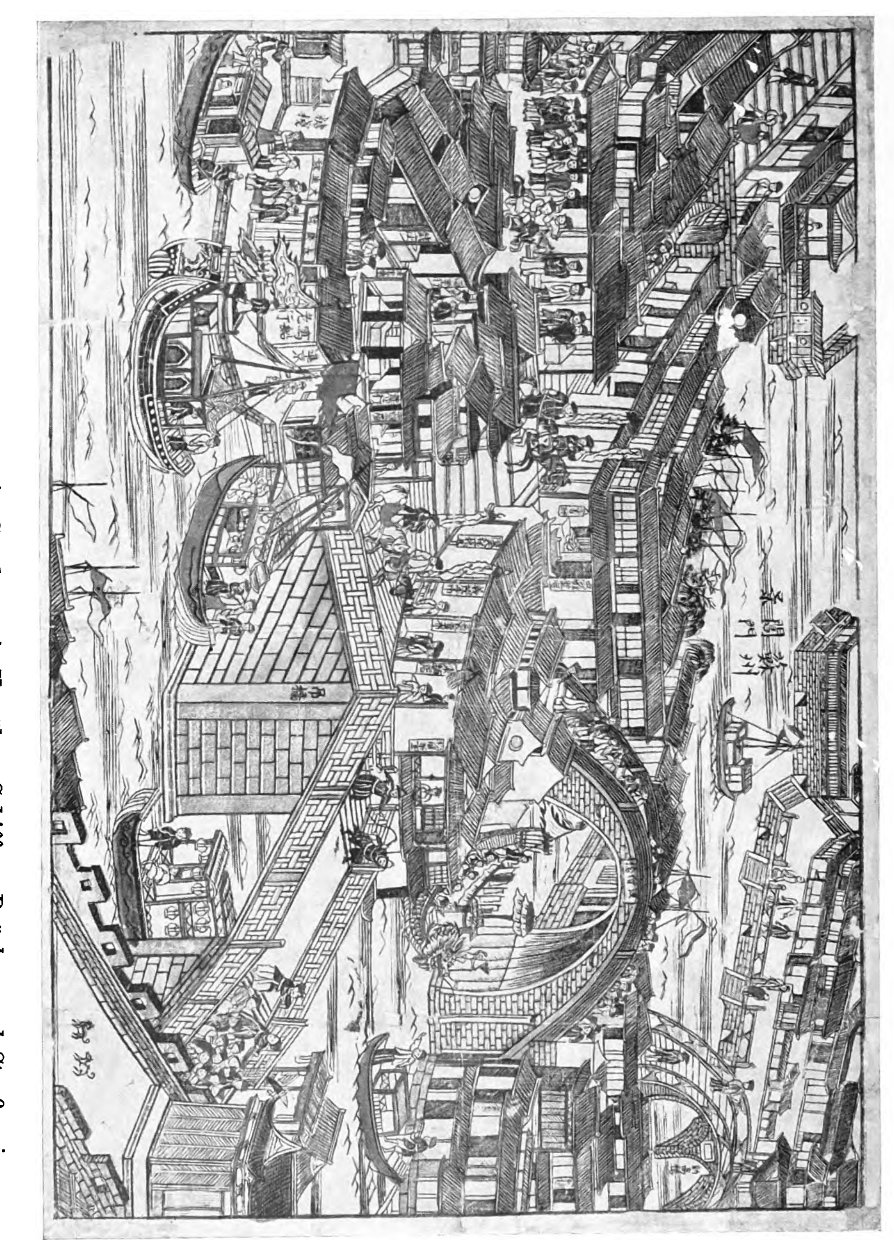


Abbildung 2. Ansicht vom Chang-men in Su-chou mit Kanälen, Schiffen, Brücken und Straßen in europäischer Perspektive. Gedruckt mit zwei Strichplatten und einer Tonplatte. (Chines. Farbholzschnitt, Deutsches Buchmuseum, Leipzig) Text S. 108

Architekturblätter in europäischer Manier

Mit der Regierungsperiode des K'ang-hsi und mit der Künstlerfamilie Ting in Su-chou sind nicht allein die schönsten Farbendrucke von Blumen, Früchten, Vögeln und Insekten, nicht nur manche der figürlichen Blätter verbunden, sondern sogar eine höchst merkwürdige Abart der chinesischen Graphik, die noch wenig beachtet worden ist. Es sind die Darstellungen von Häusern, Stadtbildern und Landschaften, die in Schwarz-Weiß mit mehreren schwarzen und grauen Strichplatten ganz offenbar nach dem Vorbild europäischer Kupferstiche hergestellt worden sind. Seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten die Jesuiten-Missionare in China sich festgesetzt, und gerade unter K'ang-hsi gewannen sie als Astronomen und Lehrer der mathematischen Wissenschaften am Kaiserlichen Hof einen beträchtlichen Einfluß. Die Kunst des Abendlandes ist damals offenbar durch Kupferstiche zum erstenmal nach China gelangt. Das bis dahin unbekannte Prinzip der linearperspektivischen Konstruktion, seine Anwendung auf die Raumdarstellung in der Architektur und der Landschaft muß auf manche chinesischen Künstler Eindruck gemacht haben und ist von einzelnen mit Konsequenz aufgenommen worden. Das bekannte Beispiel dafür ist die Neuausgabe des Kêng-chih-t'u, des klassischen Bilderbuchs vom Ackerbau und der Seidenzucht, die der Kaiser selbst im Jahr 1696 veranstaltete und deren Holzschnitte von seinem Hofmaler Tsiao Ping-chen im Sinne der neuen abendländischen Perspektive umgestaltet worden waren. War hier nur die allgemeine Raumdarstellung im Sinne des exakteren Tiefensehens verändert, so ist anscheinend um dieselbe Zeit auch eine unmittelbare Nachahmung europäischer Kupferstiche und die Anwendung ihrer Darstellungsweise auf einheimische Gegenstände im Holzschnitt versucht worden, und zwar durchweg im Grau-Druck

mit mehreren Stöcken und in sehr großem Format. Die Blätter messen durchschnittlich 100:50 cm und darüber. Die Sammlung Okada besitzt einen solchen Holzschnitt mit einer reichen Palastarchitektur, Säulenhallen und Steinterrassen am Ufer eines Sees, der nicht ganz wörtlich und darum nicht in allen Einzelheiten mit Verständnis nach einem italienischen Stich kopiert zu sein scheint. Die Staffagefiguren haben sichtbar europäischen Charakter, die Linearperspektive ist konsequent und klar durchgeführt, und die architektonischen Bildglieder sind mit großer Entschiedenheit in Licht und Schatten gesetzt — beides eine vollkommene Neuerung für die chinesische Malerei. Die Schattengebung ist dabei teils durch Grauplatten, teils durch Systeme von parallelen und von gekreuzten Schraffierungen in den verschiedensten Stufungen durchgebildet. Und dieses System des Tonholzschnitts als Ersatz und nach dem Vorbild des europäischen Kupferstichs wird nun alsbald auch auf chinesische Gegenstände angewendet. Diese Gegenstände sind Architekturen, Interieurs und Veduten, die offenbar als genaue Darstellungen bestimmter Örtlichkeiten gemeint sind.

In der Graphischen Sammlung zu München befinden sich 7 derartige Grisaille-Holzschnitte, die sämtlich den Namen des Verlegers Ting Lai-hsien in Su-chou tragen. Drei davon nennen außerdem als Zeichner Ting Chʻung-tʻai aus Chʻien-kiang, d. h. aus Hang-chou. Von den Blättern sind drei in dem üblichen Großformat gehalten: zwei Hochbilder und ein Breitbild, die die Ufer eines Sees und eines Kanals mit mannigfachen Gebäuden, darunter einen „Reiherflug-Pavillon", darstellen, vermutlich Partien am Westsee bei Hang-chou. Die übrigen Blätter haben ein kleineres, annähernd quadratisches Breitformat, sie zeigen Innenansichten chinesischer Zimmer, Veranden, Häuser und Pavillons, die von Frauen, Mädchen und Kindern belebt sind. An der Wand eines Bibliothekzimmers hängt sogar,

von Ting Ch'ung-t'ai signiert, ein Hängebild mit einer strengen europäischen Renaissance-Architektur, wie aus dem Serlio abgezeichnet. Besitzen wir nun zwar für diese beiden Namen noch keinen festen zeitlichen Anhaltspunkt, so trägt ein weiteres Hochblatt der Sammlung Okada, das ausdrücklich die Zehn Ansichten vom Westsee darstellt und von großer topographischer Genauigkeit ist, die uns aus den Blumenblättern bekannte Signatur des Malers Ting Ying-tsung, der sich hier als Mann von Ch'ien-t'ang, d. h. wieder von Hang-chou bezeichnet. Damit schließt sich der Kreis für die zeitliche und örtliche Fixierung dieser höchst interessanten Blätter. Eine mit ganz ähnlicher Exaktheit und Schärfe durchgearbeitete Vedute der P'u-chi-Brücke von Shan-t'ang in der Provinz Hunan ist von dem Maler Hsiang T'ao-tze (?) signiert, und zwar ausdrücklich als in „westlicher Manier".

Dieser abendländische Stil des Farben- oder besser Tondrucks ist nicht eine vorübergehende Mode der K'ang-hsi-Zeit gewesen, sondern ist noch ziemlich lange weitergeübt worden, und zwar vor allem in Su-chou. Dafür sind folgende datierte Beispiele der Sammlung Okada vorhanden: 1. Zweiteilige Ansicht des berühmten Ch'ang-men in Su-chou vom Jahr 1732, mit Gedicht von Pao-hui-hsien chü-jen. 2. Ansicht der Wan-nien-chiao (Zehntausend-Jahre-Brücke) in Su-chou vom Jahr 1741. Der Maler nennt sich Mo-lin chü-shih „in westlicher Manier", der Verleger Chang Hsing-chu (chu?) in T'ao-h'ua-wu, einem Stadtteil von Su-chou. 3. Eine andere Ansicht derselben Brücke vom Jahre 1744. Das oben stehende Gedicht ist von Wang T'ao-chi, chü-jen im Mo-hsiang-Pavillon signiert. 4. Das Neujahrsfest auf der Straße und in Familienhäusern, von offenbar exakt lokalisierender Darstellung. Als Maler zeichnet Lin Ch'i, leider ohne Datum. Zu diesen Veduten treten andere Grisaillen, die im Gegenstand und in der Bildform sich enger in der chinesischen Tra-

dition, in der graphischen Behandlung des Zeichnerischen aber durchaus an den abendländischen Stil halten. Da ist zunächst eine Schneelandschaft am Seeufer in drei Raumstufen mit mancherlei Staffage, dann zwei zusammengehörige, ähnlich aufgebaute Bilder von Häusern und Höfen in Winterstimmung, die die Feier des Neujahrsfestes darstellen. Die obenstehenden Verse sind jedesmal von T'ao-wu chü-jen gezeichnet, und die beiden Neujahrsblätter 1747 datiert. Ein anderes Blatt: „Hundert spielende Kinder“ mit betont perspektivischer Architektur ist 1743 entstanden, als Dichter der Aufschrift und Zeichner „in westlicher Manier“ nennt sich Yün-ku. Dieser ist ebenso der Schöpfer einer nach klassischem chinesischen Vorbild gestalteten winterlichen Berglandschaft in Ssetschuan. Ein gewisser Kuei-lai-hsien chü-jen signiert die Aufschrift eines K'eng-chi-t'u, d. h. einer Landschaft in Hochformat, die eine große Zahl der bekannten Szenen vom Reisbau und der Seidenzucht auf einem Bilde vereinigt. Und schließlich begegnet uns noch einmal ein besonders zartes und feines Bild des Neujahrsmorgens in weiter, leicht verschneiter Garten- und Uferlandschaft. Als Verlag ist hier Ts'ai-wei-yüan, als Werkstatt Mei-hua-shu-wu in T'ao-hua-wu zu Su-chou angegeben. Hierher gehört auch in ihrer technischen Behandlung eine weitere Ansicht vom Ch'ang-men in Su-chou mit Kanälen, Schiffen, Brücken und Straßen, vielleicht das Teilstück eines größeren Drucks. Das Blatt befindet sich im Deutschen Buchmuseum, mißt 360:526 mm (Bildgröße) und ist mit zwei Strichplatten und einer Tonplatte gedruckt, ist aber derber, chinesischer gezeichnet als die anderen Veduten und zeigt fast keine europäischen Schraffierungen mehr (Abb. 2).

Diese überraschende und gar nicht unbedeutende Produktion von Grisailleholzschnitten in abendländischem Stil hat demnach vor allem in Su-chou geblüht. Es sind bis jetzt 22 verschiedene Drucke

derselben bekannt, und ihre Entstehungszeit liegt zwischen dem Schaffen des Ting Ying-tsʻung, für das wir anderwärts den Terminus „vor 1693“ haben, und dem Jahr 1747 als spätestem Datum. Die Nachwirkung dieser europäischen Zeichnungsmanier mit schraffierender Modellierung zeigt sich aber außerdem noch in einer Reihe von 7 figürlichen Genreblättern der Sammlung Okada, die meist schöne Mädchen und Frauen, dazu den Eingang einer Theaterbühne in Su-chou und zwei Szenen aus dem Shui-hu-chʻuan darstellen. Es sind freilich künstlerisch etwas rohe Arbeiten, und der fremde Stil, der in Architekturen und Landschaft zu einer bemerkenswert reizvollen Schärfe und Exaktheit der Darstellung geführt hat, hat in den Figurenblättern die herkömmlichen zarten Linienmelodien ins Derbe und Plumpe vergröbert. Eine große Theaterszene (72,6 : 44 cm) der Sammlung Vever in Paris, Farbdruck mit Schraffierungen, und ein ihr angeblich verwandtes Blatt, eine Frau mit Kind der Sammlung Perceval Yetts in London (95 : 50 cm) gehören vielleicht ebenfalls hierher.

Schauspielblätter des 18. Jahrhunderts

Mit den im vorigen Abschnitt behandelten Werken sind wir zeitlich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, in die Regierungszeit des Kaisers Kʻien-lung vorgerückt. Nach allem, was uns bis heute bekannt ist, scheint in dieser Epoche der chinesische Farbenholzschnitt die reiche Produktion und die hohe künstlerische Blüte der Kʻang-hsi-Zeit nicht mehr zu kennen. Wohl sind noch eine Menge von Drucken auf uns gekommen, die dem 18. Jahrhundert zugeschrieben sind, allein sie sind im Technischen wie im Geschmack sehr viel gröber wie jene älteren, und sie wenden sich offenbar nicht an den feingebildeten Liebhaber, sondern sind für die volkstümlichen Bedürfnisse einer breiteren Menge geschaffen. Ihr eines Hauptthema

ist jetzt das Theater, dem sie als Reklame- und Anzeigenbilder für die Aufführung neuer Stücke, vielleicht auch zur Erinnerung an dieselben gedient zu haben scheinen. Die einzelnen Blätter zeigen meist eine ganze Folge wirksamer Szenen eines bestimmten Schauspiels, sie tragen den Namen desselben in großen Zeichen als Überschrift und sind zumeist noch mit einem längeren Text oder erläuternden Beischriften versehen. Oft ist der Verleger genannt, und wo eine Ortsbezeichnung vorkommt, deutet sie regelmäßig wieder auf Su-chou.

Schon drei der zuletzt genannten, mit Schraffierungen versehenen Figurenblätter lassen sich auf die Schaubühne beziehen: das Fragment eines Blattes, das den Eingang zum Chʻing-chʻun-lou-Theater in Su-chou recht drollig darstellt, und wohl auch die beiden Szenen aus dem Shui-hu-chʻuan, das zwar ein Roman ist, aber nachweislich auch den Stoff zu Bühnenstücken geliefert hat. Schließen sich diese Drucke an die europäischen Grisaillen an, so bewahrt ein viertes Blatt in sehr großem Hochformat, das eine wilde Kampfszene aus dem Drama Hsing-lung-hui darstellt und im Verlag Lü-yün tʻai-tze in Tʻao-hua-wu erschienen ist, noch ganz den chinesischen Stil der Kʻang-hsi-Drucke, wie er uns ähnlich in dem früher besprochenen Shui-hu-chʻuan-Blatt entgegentrat, ist also vielleicht ebenfalls noch älteren Ursprungs. Noch ein fünfter Druck mit zwei bewaffneten Mädchenfiguren ohne jede Raumangabe fällt aus dem Üblichen heraus und ist zeitlich schwer einzugliedern. Dargestellt wird die weiße und die grüne Schlange aus dem Räuberdrama I-yao-chʻuan.

Eine geschlossene Gruppe von zehn Schauspielblättern erinnert insofern an den Stil der Grisaillendrucke, als sie außer der Strichplatte nur eine graue und eine graublaue Tonplatte verwenden, und zwar so, daß die letztere fast immer den neutralen Hintergrund der Figurenszenen bildet, die sich vor ihm fast reliefmäßig in kräftigem Weiß, Grau und Schwarz herausheben. Die Zeichnung selber ist

aber rein chinesisch, von großer drastischer Derbheit und Lebendigkeit. Die Blätter haben durchweg ein mittleres Breitformat. Vier von ihnen (25,2:27,2 cm) zeigen je eine Bühnenkampfszene von drei oder vier Heldengestalten des Sui-T'ang-yen-i in den phantastischen Theaterkostümen, wie sie noch heute auf den chinesischen Bühnen zu sehen sind. Vier andere gehören offenbar nicht dem klassischen Drama, sondern einer modernen Sittenkomödie oder dem Possenspiel der damaligen Zeit an. Da ist eine „Spottrede auf das Leben der Mönche in Su-chou“ mit Straßenhändlern, verschmitzten Buddhapriestern und galanten Dämchen, da ist das „Leben der Reichen und Armen“ in Einzelfiguren und Gruppen drollig kontrastiert, da sieht man „die Vergnügungen der Lebewelt“ bei Trunk, Spiel und Frauen, da ist das Opferfest einer „Mondfeier“ mit witzigem Spott karrikiert. Alle diese Blätter besitzt die Sammlung Okada, von dem letzten befindet sich auch ein Druck (Bildgröße 34,3:49,8) im Deutschen Buchmuseum. Auf einem aus der zweiten Serie zeichnet der Verleger Chang Wen-chu. Dazu kommen zwei weitere nur in Leipzig vorhandene Blätter, die der Verlag Tai Chin-yuan herausgab. Das eine, dessen Titel leider zerstört ist (Abb. 3), zeigt einen klassischen Heldenstreit, einen Boxkampf, einen Akrobatentrick und einen Gecken mit zwei galanten Mädchen, das andere zwei Szenen aus dem Stück: „Die Sonne bringt es an den Tag“, in dem ein Hund die Mörder seines Wohltäters vor das Tribunal bringt (beide 25,6 : 27,6 cm) (Abb. 4). Es sind durchweg höchst lebendige, wirkungsvolle, oft vorzüglich beobachtete, mit satirischem Humor erfüllte Bilderfindungen.

Eine weitere Gruppe umfaßt ebenfalls zehn Schauspielblätter, die nun reine Buntdrucke und mit 4—5 Farbplatten hergestellt sind. Ihr künstlerischer Rang ist wieder um einen Grad geringer, Figuren und Kompositionen sind ziemlich schematisch und derb, und es

werden hier zahlreiche Einzelszenen des jeweiligen Stücks entweder um ein Mittelbild oder in mehreren Reihen entwickelt. Das älteste Blatt ist wohl die Geschichte von der Liebe und Hochzeit zweier jungen Leute in 8 Bildern, da hier das Kostüm, die Frisuren und die Darstellung der Umgebung noch deutlich die der K'ang-hsi-Zeit sind. Das Blatt ist in Leipzig und mißt 29,5:42 cm, der Titel ist wohl Hsin-pien örl jen chieh und der Verleger Ch'ien Hsiang-chen zu lesen. Die übrigen sind noch weit schematischer und gehören wohl sicher in die Regierung K'ien-lungs. Da ist eine andere Darstellung jenes Dramas von dem Hund, der die Wohltat belohnt — es heißt hier I-ch'üan-pao-en — aus dem Verlag Liu Fu-shun (Okada), dann vier Prospekte des Verlegers Liu Chia-shun: zwei für ein Drama „Die rote Pagode" (Okada), eines zu den „Trefflichen zwei Brüdern Fêng" (Leipzig, 26,7:41,5 cm), eines zur „Unterwerfung des Ostens", d. h. der Halbinsel Liao-tung durch den T'ang-Kaiser T'ai-tsung (Leipzig, 26,8 : 41,9 cm). Ähnlich sind die Kampfszenen eines Shui-hu-Dramas aus dem Verlag Chou-yuan und die „Feldherren aus dem Hause Yang", die beide wohl noch etwas später anzusetzen sind (Leipzig, 30 : 43,5 cm und 32,3 : 49 cm). Dazu kommt in der Sammlung Okada ein Prospekt zu dem bekannten Chuang-tze-Drama in 12 Szenen, bei dem Verleger Chi Lai-chi in Su-chou erschienen, und ein Reiterkampf zu einem Roman: Lo-t'ung lan chang ta-chang hoang-po-ch'ao, der aber sehr wohl auch zu einer Dramatisierung gehören kann, im Verlag Wei Hung-t'ai. Dazu kommt noch ein Blatt der Münchener Sammlung mit 15 Szenen aus dem Verlag Wang Chun in Su-chou und ein Preisbogenschießen vor einem Tribunal, wohl ein Theaterblatt in vier Farben, das 1937 in Paris ausgestellt, aber im Katalog nicht aufgeführt war.

An diese Theaterblätter lassen sich endlich ihrer Art nach anschließen ein karrikierendes Blatt mit dem „Großkampf der drei



Abbildung 3. Schauspielblatt des Verlags Tai Chin-yuan: Klassischer Heldenstreit, Boxkampf, Akrobatentrick und Geck mit Mädchen. (Chines. Farbholzschnitt, Deutsches Buchmuseum, Leipzig) Text S. 111

Otto Harrassowitz, Leipzig

TAFEL X



Abbildung 4. Schauspielblatt des Verlags Tai Chin-yuan: Szenen aus dem Stück „Die Sonne bringt es an den Tag"; ein Hund bringt die Mörder seines Wohltäters vor Gericht. (Chines. Farbholzschnitt, Deutsches Buchmuseum, Leipzig) Text S. 111

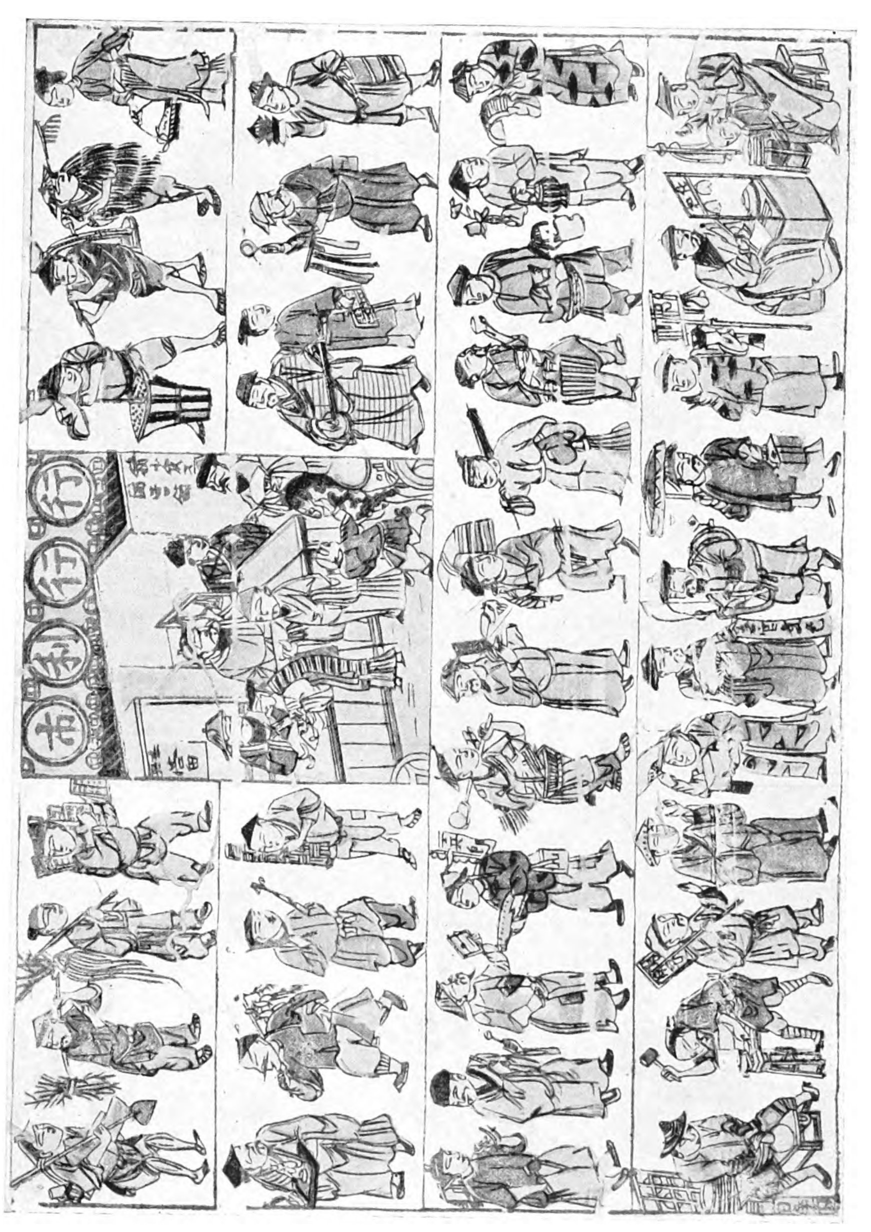


Abbildung 5. Handel und Wandel. Kaufladen und zahlreiche Straßenverkäufer. Aus dem Ji-nien-Verlag. (Chines. Farbholzschnitt, Deutsches Buchmuseum, Leipzig) *Text S. 113*



Abbildung 6. Blau-grüner Zauberlöwe, ein Schwert im Maul tragend, der als Schutz des Hauses dient und böse Geister abwehrt, aus dem 18. Jahrhundert. (Chines. Farbholzschnitt, Deutsches Buchmuseum, Leipzig) Text S. 115

chinesischen Religionen", das der Verlag Chang Shi-lin in Su-chou herausgab und das der K'ang-hsi-Zeit noch näher zu stehen scheint (Okada), und ein Blatt: „Handel und Wandel" mit einem Kaufladen und zahllosen Straßenverkäufern, Handwerkern u. dgl. aus dem Ji-nien (Tag und Jahr)-Verlag (Leipzig, 28:40,2 cm) (Abb. 5).

Wunschblätter des 18. Jahrhunderts

Zu den Schauspielblättern tritt in der Regierungszeit des K'ien-lung noch ein zweiter Aufgabenkreis des Farbenholzschnitts, der nicht minder beliebt gewesen zu sein scheint. Auch er entspricht der populären Einstellung einer Produktion, die der breiten Masse ihr zusagende und verständliche Bilddrucke vermitteln will. Die Vorwürfe entstammen bald dem taoistischen Glauben und Aberglauben, bald sollen sie wie dieser selbst dem Verlangen nach Glück, Reichtum, langem Leben und reichem Kindersegen einen sichtbaren Ausdruck geben. Es sind also Wunschbilder, die so unter das Volk gebracht werden, und die ja unter den mannigfaltigsten Einkleidungen in der chinesischen Kunst stets eine Rolle gespielt haben. Die guten Vorstellungen, die der Mensch sichtbar sich vor Augen stellt, sollen durch magische Kraft für ihn zu Wirklichkeiten werden.

Unter den Bilddrucken, die so entstanden und größtenteils in der Sammlung Okada bekanntgeworden sind, befinden sich Blätter in ziemlich großem Hochformat (rund 100 : 50 cm), die wohl meist als Hängebilder aufgezogen und im Zimmer angebracht wurden, und solche von mittlerer Bildgröße, meist im Breitformat, die man einfach an die Wand oder die Tür geheftet hat. Unter den ersteren repräsentieren drei Bilder (rund 72:27 cm) in der reichen und zierlichen Lebendigkeit ihrer Erfindung und Zeichnung, wohl auch in der zarten Farbgebung offenbar noch einen frühen, der K'ang-hsi-Zeit nahen Stil. Das eine zeigt oben im Rund eine Menge spie-

lender Kinder, darunter Genien mit Traubengerank, unten aber sechs Szenen aus den 24 Beispielen der Kindesliebe, das zweite in ähnlicher Anordnung zwei Szenen vom Paradies der Taoisten auf dem T'ien-t'ai-shan, das dritte ein (zauberhaftes?) Damhirschpaar unter einer mit Melonen behangenen Kiefer. In einen ähnlichen Gedankenkreis führen die beiden großen Grisaillen mit dem Kriegsgott Kuan-ti und den acht Unsterblichen (etwa 95:50 cm). Zwei sehr große Blumenstilleben von merkwürdig scharfer Exaktheit sind ebenfalls Grisaillen — das eine ist deutlich als Neujahrsblatt auf das Jahr 1745 gekennzeichnet. Dazu kommen in demselben stattlichen Format (Maximum 109,8:61,3 cm!) drei wie alle folgenden in Farben gedruckte Blätter, Wu-tze-teng-k'o bezeichnet, die hübsche und reich gekleidete kleine Knaben bei allerlei Spielen im Garten, zweimal zusammen mit ihrer Mutter darstellen — Wunschbilder des über alles erstrebten Kindersegens. Das Bild einer Mutter mit ihrem Kind, die auf dem fabelhaften K'i-lin (Einhorn) reitet, gehört ebenfalls hierher, ebenso zwei überreiche und zierliche Blätter der Sammlung Curtis in Paris, die Frauen und spielende Kinder in eleganten Pavillons zeigen — die manierierte Zeichnung und die Standuhr auf dem einen Bild deuten wohl schon auf das Ende des 18. oder den Anfang des 19. Jahrhunderts. Endlich ist hier noch ein Shou-tze, das große Schriftzeichen für langes Leben, anzuführen, das reich mit taoistischen Genien belebt ist — ein höchst bezeichnendes Wunschblatt.

Dies alles waren Blätter in großem Hochformat. Unter den kleineren findet sich eine Folge der vier Glückszeichen Hsien, Chieh, Shou und Chu, die selbst mit Blumen erfüllt und von taoistischen Genien und Zauberern wie von Tao-Attributen umgeben sind. Sie sind im Verlag Wei-hung-t'ai erschienen. Zwei andere, mehr erzählende Drucke zeigen ein Tao-Paradies und den mythischen Greis

Tsʻai Wen-chi — ein Chia-shun, wohl der als Verleger uns schon bekannte Liu Chia-shun hat sie signiert. Der Stil ist nun derber und volkstümlicher geworden wie auf der Mehrzahl der Schauspielblätter. Das gilt auch für vier weitere Drucke, auf denen man zweimal ein Paar hübscher Damen beim Betrachten der Blumen und beim Musizieren, zweimal eine junge Mutter erblickt, die ihrem Söhnchen Spielzeug zur Auswahl hingestellt hat oder es zum Schreiben anleitet. Die schon erwähnten Pariser Blätter stehen diesen ziemlich nahe. Ein halbnacktes Knäblein, das einen Pfirsich und eine Melonenschnitte hält, ist schlichter und eher wieder zarter behandelt. Daß auch der Buddhismus sich des Farbendrucks bedient hat, beweist ein Blatt mit der Anrufung der Kuan-yin, das eine Frau Kan aus Kiangsi im Jahre 1750 als Votivbild zum Heil ihrer Seele herstellen ließ (Sammlung Culty, Paris). Dann finden sich zwei fast identische Kalenderblätter auf die Jahre 1766 und 1772 mit einer Gruppe von Göttern und Genien, dem Tiger und dem Gaben speienden Drachen. Vielleicht darf man hier auch zwei Spielblätter anschließen, das eine für ein Würfelspiel mit Domino-, das andere mit Damensteinen, hübsch angeordnet und mit Figürchen geschmückt, die der Verleger Kuei Cheng-hsing in Tʻao-hua-wu (Su-chou) herausgegeben hat. Und endlich gehört hierher ein besonders kraftvolles Blatt in drei Farben: es stellt einen blaugrünen Zauberlöwen dar, der ein Schwert im Maul trägt, und der nach der Aufschrift als Löwenkönig das Haus beschützt. Es ist wohl ein Bild, das die bösen Geister abwehren soll und befindet sich im Deutschen Buchmuseum (Blattgröße 25,1:30,5 cm) (Abb. 6).

Fortleben des chinesischen Farbenholzschnittes

Die zuletzt behandelten beiden Gruppen von populären Farbendrucken sind nur in wenigen Fällen genau datiert, doch machen es

die stilistischen und technischen Ähnlichkeiten, die Verlags- und Künstlernamen höchst wahrscheinlich, daß sie insgesamt in das 18. Jahrhundert und zumeist in die Regierungszeit des K'ien-lung zu setzen sind. Es mögen immerhin Blätter noch etwas jüngerer Entstehung darunter sein. Es sind auch dekorative Bilder für Tapeten und Wandschirme im 18. Jahrhundert als Farbendrucke hergestellt worden, von denen Herr Vever in Paris Beispiele besitzt. In den Beginn des 19. Jahrhunderts werden einige Drucke derselben Sammlung versuchsweise datiert: ein Bild des Hirten und der Weberin (zum 7. Tag des 7. Monats), ein sitzendes Mädchen, das Banjo spielt, und der Abschied eines jungen Reisenden. Mit Sicherheit in diese Zeit datierbar ist nur ein einziges Blatt der Sammlung Okada, das die triumphale Rückkehr der Truppen aus dem Feldzug gegen Turkestan und den in einem Käfig mitgeführten Rebellenführer Changal zeigt; das Blatt muß danach im Jahre 1830 entstanden sein. Es unterscheidet sich nicht wesentlich von den gröberen Theaterhistorien der vorangehenden Epoche.

Die handwerkliche Übung des Farbenholzschnitts ist auch im letzten Jahrhundert und bis in die Gegenwart nicht völlig verlorengegangen. Er hatte zwar jeden höheren künstlerischen Anspruch und jede technische Verfeinerung eingebüßt, allein in den Werkstätten der Bilddrucker wurde und wird sein Verfahren noch immer zur Herstellung volkstümlicher Bilderbogen angewendet. Hier werden vor allem die Götter des populären taoistischen Pantheons, die in den Tempeln verkauft werden, zu Devotionszwecken hergestellt, sodann die furchtbaren, gepanzerten Schutzdämonen, die zu Neujahr an die Türpfosten der Bauernhäuser geklebt werden, um die bösen Geister abzuwehren, die Bilder des Herdgottes, die Wunschblätter, die Reichtum, hohes Alter und Kindersegen bringen sollen, die Kalenderbilder, aber auch Schauspielblätter und Moritatenbilder

aller Art, wie sie aus dem oder jenem Anlaß das Volk interessieren können. Der zeichnerische Stil all dieser Holzschnitte ist überaus derb und primitiv, er ist aber gerade dadurch oft recht originell und wirksam. Die Blätter werden vielfach mit Schablonen farbig koloriert, oft aber auch ganz oder teilweise noch mit Holzstöcken in Farben bedruckt. Ich habe mehrere solche Werkstätten in Suchou noch 1926 im Betrieb gesehen, die täglich Tausende von roh gedruckten Blättern auf miserablem Papier in den Handel brachten. Man konnte sie im Tempel des Stadtgottes um Bruchteile von Pfennigen kaufen. Dann sah ich in einem abgelegenen Dorf der Provinz Shansi fast in jedem Haus eine Druckerei und hörte, daß hier die Bauern nach der Feldarbeit im Winter die Holzstöcke schneiden und die Bilderbogen herstellen, mit denen dann auf Neujahr die ganze Provinz versorgt wird, denn auf diesen Tag werden überall die alten Bilder abgerissen und neue angeklebt. Aus diesem Grund erhält sich denn auch so wenig von der ganzen Produktion. Die Bildkünstler in diesem Dorf schienen mir übrigens erfinderisch und gar nicht geschmacklos zu sein, und ähnlich soll es in jeder Provinz Dörfer geben, in denen auf die gleiche Weise die populären Bilderbogen für jedes neue Jahr hergestellt werden. So erbt sich hier ein Grundstock volkstümlicher Kunstüberlieferung und des handwerklichen Gebrauchs fast unberührt und doch immer sich erneuernd auf eine höchst natürliche Weise fort, solange die industrielle Fabrikation der Bilder noch nicht bis ins Innerste des Landes gedrungen ist. Es wäre eine interessante Aufgabe, diese Bilderbogenkunst von Provinz zu Provinz zu sammeln und zu vergleichen und einmal statt der Volkslieder auch die Volksbilder zu untersuchen. Man würde Ähnliches finden wie in Deutschland, in Frankreich, in Rußland, aber getragen von der eigentümlichen chinesischen Bildanschauung und Bildphantasie, von der enormen bildnerischen Begabung dieses

Volks, die in den erhabensten, in den raffiniertesten und in den anspruchslosesten Werken sich ausspricht. Einen kleinen Ausschnitt dieses Schaffens hat uns der hier versuchte Überblick über die Geschichte des künstlerischen Farbenholzschnitts in China vor Augen geführt. Möge er dazu beitragen, daß diese noch so wenig gekannte Bilderwelt auch bei uns besser begriffen und geschätzt wird! Das atmende Leben und der Blütenduft der chinesischen Farbendrucke des 17. Jahrhunderts sind in der Graphik der ganzen Erde nie wieder erreicht worden.

LITERATUR

1. A. Wylie: Notes on Chinese Literature. Shanghai 1865, S. 124.
2. Robert K. Douglas: Chinese Illustrated Books. (London ?) 1896, S. 458.
3. Robert K. Douglas: Supplementary Catalogue of Chinese Books and Manuscripts in the British Museum. London 1903, S. 115.
4. Laurence Binyon: A note on colour printing in China and Japan. Burtington Magazine II, S. 31ff. London 1907.
5. Oskar Münsterberg: Chinesische Kunstgeschichte II, S. 372—376. Eßlingen 1911.
6. Raphael Petrucci: Le Kié-tseu-yuan-houa-tschouan. Toung Pao XIII. Leiden 1912.
7. Rudolf Bernoulli: Frühe chinesische Farbholzschnitte. Amtl. Berichte der kgl. preußischen Kunstsammlungen. Berlin 1. Oktober 1912.
8. Hans v. Winiwarter: La gravure en couleurs japonaise. Ostasiatische Zeitschrift II, S. 449. Berlin 1913.
9. Laurence Binyon: A Catalogue of Japanese and Chinese Woodcuts in the British Museum, S. 581ff. London 1916.
10. Raphael Petrucci: K'iai-tzeu-yuan houa tchouan. Encyclopédie de la Peinture Chinoise. Traduction et commentaires. Paris 1918.
11. Otto Fischer: Chinesische Farbenholzschnitte des 17. Jahrhunderts. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Beilage der „Graphischen Künste"). Wien 1920, Nr. 2/3. (Berichtigte Lesung zweier Namen in Nr. 4.)
12. Chinesische Farbdrucke aus den beiden Lehrbüchern Chich-tse-yuan hua-chuan und Shih-chu-chai shu-hua-tsih. Einleitung von Emil Orlik. Erläuterung von Otto Fischer. 32. Druck der Marées-Gesellschaft. München 1921.

13. Julius Kurth: Der Chinesische Farbendruck. Plauen i. V. 1922.
14. Rudolf Bernoulli: Ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik. Plauen i. V. 1923.
15. Richard Wilhelm: Über den chinesischen Farbenholzschnitt. Chinesische Blätter für Wissenschaft und Kunst I, 1, S. 67—78. Darmstadt 1925.
16. Richard Wilhelm: L'Estampe en couleurs chinoise. Revue des Arts Asiatiques III, S. 141—147. Paris 1926.
17. Walter Bondy: Das Bilderalbum der Zehnbambushalle. Berlin 1926.
18. Takeï Bokkai: Aufsatz in der Zeitschrift Mizue Nr. 275, Januar 1928 (mir nicht zugänglich).
19. Basil M. Alexéiew: The Chinese Gods of Wealth. London 1928. (Enthält 24 Abbildungen populärer, meist moderner chinesischer Farbdrucke und Bilderbogen.)
20. Laurence Binyon: A note on some Chinese Colour Prints. Eastern Art I, 3. Philadelphia 1929.
21. L(aurence) B(inyon): The British Museum Quarterly VII, 2, S. 36/37. London 1932.
22. Fritz Rumpf: Die Anfänge des Farbenholzschnittes in China und Japan. Ostasiatische Zeitschrift N. F., VII. Jahrgang, S. 1—10. Berlin 1931.
23. Genji Kuroda: Shina Kohangwa zuroku (Untersuchungen über den alten chinesischen Bilddruck). Tokyo 1932.
24. Genji Kuroda: Katalog der Ausstellung alter chinesischer und japanischer Holzschnitte. Staatliche Kunstbibliothek Berlin. Mai 1933.
25. Jean Fribourg: L'Estampe Chinoise. Arts et Métiers Graphiques. Paris 1936. Nr. 53.
26. Arts de la Chine ancienne. (Catalogue de l'Exposition organisée au) Musée de l'Orangerie. La Gravure Chinoise par Nicole Vandier et Marianne Densmore. Paris 1937.
27. Marian Densmore: Essai pour servir à l'étude de la gravure chinoise. Revue des Arts Asiatiques XI, S. 13—20. Paris 1937.
28. Sogo Matsumoto: An Introduction to Chinese Prints. The Magazine of Art. Washington, Juli, Dezember 1937.
29. Erwin Rousselle: Chinesische Neujahrsbräuche. Sinica XII, 1—17. Frankfurt 1937. (Zahlreiche Abbildungen populärer Drucke.)
30. Osvald Sirén: A History of later Chinese Painting II, S. 56—60, 118—120. London 1938.
31. Jan Tschichold: Der frühe chinesische Farbendruck. Basel 1940. (16 Farbtafeln nach Blättern der Zehnbambushalle.)

LEIPZIG IM DEUTSCHEN BUCHAUSSTELLUNGSWESEN UND DER ANTEIL DER LEIPZIGER BIBLIOTHEKEN SEIT 100 JAHREN

VON JOHANNES HOFMANN

Die Kostbarkeiten einer öffentlichen Bibliothek: Handschriften, Drucke und Einbände, die ängstlich verschlossen immer nur im Tresor liegen, haben ihren gemeinnützigen Zweck zu einem großen Teil verfehlt, ebenso wie die Bücher einer Bibliothek, die nicht benutzt werden. Diese grundsätzliche Auffassung hat sich im deutschen Bibliothekswesen gegenwärtig ganz allgemein durchgesetzt. Heute mehr denn je dienen Ausstellungsraum, Lesesaal und Bücherausleihe einer Bibliothek — allerdings mit verschiedenen Mitteln — derselben hohen Aufgabe: Die Erschließung des Bibliotheksbesitzes auf jede Weise zu fördern. Für eine Bibliothek mit kostbarem alten und neuen Besitz ist daher ein Ausstellungsraum geradezu eine Notwendigkeit, damit sie ihren Reichtum vor der interessierten Öffentlichkeit auch in sichtbarer Form ausbreiten kann zur Anregung und Belehrung und zur Freude für alle zünftigen und nichtzünftigen Bücherfreunde. Bibliotheksausstellungen stellen außerdem eines der wichtigsten Werbemittel für weiteste Kreise dar. Sie sind daher keine besondere Liebhaberei einzelner Bibliothekare mehr, sondern gehören in unserer Zeit zu den selbstverständlichen dienstlichen Pflichten einer lebendigen, gegenwartsbewußten Bibliothek, deren Arbeit die totale Mobilmachung ihrer geistigen

Kräfte zum Ziel hat. Die Zahl der Bibliotheksausstellungen in Deutschland bewegte sich daher von Jahr zu Jahr in immer aufsteigender Linie ebenso wie die Zahl ihrer Besucher.

Wer aber meint, daß Ausstellungen in den Bibliotheken etwa erst eine Errungenschaft unserer gemeinnützigen Generation sind, der täuscht sich. Diese Sonderart des Ausstellungswesens hat schon eine fast hundertjährige Entwicklung hinter sich. Leipzig, das schon seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts auf Grund seiner zu immer größerer Bedeutung gelangten Messe beherrschender Mittelpunkt des deutschen Buchhandels zu werden begann und das schließlich zu der heute weltbekannten „Buchstadt" emporstieg, kann das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, auch auf dem Gebiete des Buchausstellungswesens führend vorangegangen zu sein. Am 15. Juli 1847 berichtet der außergewöhnlich fortschrittliche Bibliothekar der Leipziger Stadtbibliothek Dr. Robert Naumann in dem von ihm 1840 gegründeten und herausgegebenen Serapeum, dem ersten bibliothekswissenschaftlichen Fachorgan der Welt und dem Vorläufer des heutigen Zentralblattes für Bibliothekswesen, das ebenfalls in Leipzig erscheint, folgendes:

„Am 24. Juni veranstaltete ich, zunächst für einen wohltätigen Zweck, von vielen meiner hiesigen Freunde unterstützt, in dem schönen und geräumigen Saale unserer Stadtbibliothek eine für das größere Publikum bestimmte Ausstellung von Prachtwerken der Buchdruckerkunst ältester und neuester Zeit, Manuskripten, Holzschnitten, Autographen usw. Die Ausstellung fand größeren Beifall, als ich erwarten konnte und sie wurde daher zufolge allgemeinen Wunsches bis zum 28. Juni verlängert, infolge dieser Verlängerung aber von mehr als 800 Personen besucht. Es wurde mir bei dieser Teilnahme recht klar, daß öffentliche Bibliotheken gewiß wohl tun würden, wenn sie von Zeit zu Zeit einmal ihre Schätze dem Pu-

blikum zur Anschauung brächten. Eine solche Ausstellung, mit den für die Bibliotheksschätze nötigen Sicherheitsmaßregeln gemacht, hat nicht nur für die Kostbarkeiten derartiger Anstalten keine Gefahr, sondern sie hat gewiß allemal den Nutzen, vielen Gebildeten eine Belehrung zu verschaffen, die Aufmerksamkeit des Publikums den Bibliotheken mehr zuzuwenden, und selbst den dafür sich interessierenden Gelehrten die hauptsächlichsten Bibliotheksschätze einmal in ihrer Gesamtheit und nach einer leitenden Idee geordnet vorzuführen, was bei den gewöhnlichen Führungen von Fremden oder Besuchern überhaupt auf Bibliotheken natürlich nicht erreicht werden kann. Ich erlaube mir daher, meinen Herren Kollegen es zur Erwägung anheim zu geben, ob sie nicht auch durch ähnliche Ausstellungen in ihren Kreisen Nutzen zu stiften gesonnen sein möchten. Es gilt wenigstens vielleicht hier und da, wo ein empfängliches Publikum sich befindet, einen derartigen Versuch zu machen."

Dieser bibliotheksgeschichtlich bedeutungsvolle Bericht, dessen Gedanken über den Wert von Bibliotheksausstellungen vollkommen modern anmuten, weist ausdrücklich darauf hin, daß absichtlich die Ausstellung am Johannistag eröffnet wurde, der seit Jahrhunderten als Namenstag von Johannes Gutenberg zu dessen Ehren festlich begangen wurde. Die Ausstellung in der Stadtbibliothek knüpfte bewußt an die Feier des 400jährigen Buchdruckerjubiläums in Leipzig an, das vom 24.—26. Juni 1840 begangen wurde. „Dieses Jubiläum", berichtet Naumann weiter, „wurde hier auf eine Weise gefeiert, welche Fremde und Einheimische in gleichem Maße ansprach, und man suchte bisher das Andenken an das unvergeßliche Fest dadurch festzuhalten und zu erneuern, daß von Seiten der hiesigen Buchdruckerinnung in einem dazu geeigneten Lokale (den Räumen der hiesigen Polytechnischen Gesellschaft) die bei Gelegenheit jenes Festes gesammelten Insignien, Fahnen, Festschriften und

andere Festgegenstände alljährlich am 24. Juni als am Johannistage für das Publikum ausgestellt wurden. Dies gab mir Veranlassung, meine Ausstellung vorzugsweise auf die Entwicklung der Buchdruckerkunst zu beziehen und bei ihrer Anordnung davon auszugehen, dem größeren gebildeten Publikum wenigstens durch einige hervorstechende Produktionen, wie sie mir gerade zu Gebote standen, die Entwicklung jener Kunst und ihren Fortgang bis auf die neuste Zeit vor Augen zu führen.“ Es folgt dann in Naumanns Bericht eine kurze Beschreibung der Ausstellung. Diese bestand aus 6 Abteilungen: 1. Handschriften vom 9. bis 15. Jahrhundert, sämtlich aus dem Besitz der Stadtbibliothek, darunter Perlen der Miniaturmalerei, wie das Reichenauer Evangelistar aus dem 10. Jahrhundert und der Valerius Maximus des 15. Jahrhunderts aus Brügge; 2. Holzschnitte und Blockbücher wie die Biblia pauperum der Stadtbibliothek, als Vorläufer der Buchdruckerkunst; 3. Prachtwerke der frühsten Buchdruckerkunst u. a. als Mittel- und Glanzpunkt die 42zeilige Gutenbergbibel auf Pergament und die vielumstrittene 36zeilige Bibel, die Naumann nach Hain, „Repertorium Bibliographicum“ dem Bamberger Drucker Pfister zuweist, beide Zimelien aus dem Besitz der hiesigen Universitätsbibliothek; 4. Meisterwerke der Buchdruckerkunst aus der neueren und neuesten Zeit; 5. Autographen berühmter Persönlichkeiten aus dem 16. bis 19. Jahrhundert und schließlich 6. Erinnerungsstücke an das Buchdruckerjubiläum 1840. Die vorgeführten Werke stammten aus dem Besitz der Leipziger Stadtbibliothek, der Leipziger Universitätsbibliothek und verschiedener Leipziger Privatsammler, vor allem der Buchhändler und Antiquare Theodor Oswald Weigel, des kultivierten Verlegers von Naumanns „Serapeum“, und Otto August Schulz.

Es wurden zahlreiche Kostbarkeiten der Öffentlichkeit wieder vorgeführt, die schon bei den beiden Jubiläumsausstellungen im

Jahre 1840 in Leipzig gezeigt worden waren, die Naumann sich als Vorbild genommen hatte. Die Miniaturenhandschriften- und Bücherausstellungen im Jahre 1840 waren in der Aula der Universität aus den Beständen der Universitätsbibliothek und in der Deutschen Buchhändlerbörse aus den Beständen der Königlichen Bibliothek in Dresden, der Leipziger Stadtbibliothek und einiger Leipziger und auswärtiger Privatsammlungen, Buchhändler und Buchdrucker veranstaltet worden. Obwohl auch in verschiedenen anderen Städten wie z. B. in Frankfurt a. M. und in Braunschweig eine Ausstellung aus Anlaß der vierten Jahrhundertfeier der Buchdruckerkunst stattfand, waren die beiden Ausstellungen in Leipzig, die sich ausgezeichnet ergänzten und demnach als zweigliedriges Ganze betrachtet werden können, die bedeutendsten, wie überhaupt die damalige Jubelfeier der Buchstadt Leipzig die großzügigste gewesen ist. Über die beiden Jubiläumsausstellungen in Leipzig, die wohl zu den frühesten größeren Buchausstellungen zählen, unterrichten zwei katalogartige Verzeichnisse, die bei F. A. Brockhaus und Philipp Reclam in Leipzig erschienen sind. Die Universitätsbibliothek hatte rund 130 seltene Drucke aus ihrer berühmten Wiegendrucksammlung und aus dem 16. Jahrhundert ausgestellt und dabei die bedeutendsten ersten Offizinen Leipzigs besonders berücksichtigt. Die sehr mannigfaltige Ausstellung, die in der Buchhändlerbörse unter Leitung des schon genannten Buchhändlers T. O. Weigel stattfand, umfaßte 446 Stücke aus alter und neuerer Zeit: Kostbare Handschriften, Inkunabeln der Holz- und Metallschneidekunst, Drucke des 15.—19. Jahrhunderts, darunter früheste Druckdenkmäler in herrlichen Pergamentexemplaren, wie z. B. das Mainzer Catholicon von 1460 mit der berühmten Schlußschrift und das älteste humanistische Druckwerk Deutschlands: Cicero, De officiis und andere Schriften, das 1465 bei Fust und Schöffer in Mainz erschien.

Beide Drucke stammten aus dem Besitz der Königlichen Bibliothek in Dresden. Die erste deutsche Bibelübersetzung vor Luther, die um 1466 der Straßburger Buchdrucker Johann Mentelin herausgab, ein Kleinod der Stadtbibliothek, war ebenfalls zu sehen. Auch die Musikstadt Leipzig kam zu Worte. Zahlreiche kostbare musikalische Werke des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung des Leipziger Organisten an der Nikolaikirche, C. F. Becker, wurden gezeigt, die sich heute vollzählig im Besitz der Leipziger Stadtbibliothek befinden. Der Leipziger Musikalienhändler Friedrich Hofmeister hatte Musikalien als Proben des damaligen Standes der verschiedenen Vervielfältigungsarten durch die Presse in Typen, Zinn und Stein nebst den Formen dazu aufstellen lassen.

Naumanns Ausstellung im Jahre 1847 hatte sogar auch einen materiellen Erfolg. Wiederholt wurde durch Anzeigen im Leipziger Tageblatt die Bevölkerung darauf hingewiesen, daß die Buchausstellung am Johannistage von früh 7 bis abends 7, an den übrigen Wochentagen von 2 bis 7 Uhr, am Sonntag, dem 27. Juni von 10 bis 1 Uhr gegen ein „Entrée von 5 Neugroschen“ zum Besten des Leipziger und Oberlausitzer Hilfsvereins geöffnet war. An den beiden ersten Tagen betrug die Einnahme allein 94 Taler, wie eine Feuilletonnotiz im Leipziger Tageblatt vom 27. Juni meldet. Übrigens hat Naumann auch persönlich im Leipziger Tageblatt vom 22. Juni durch einen Artikel, der in die Ausstellung einführen sollte, sehr geschickt für einen guten Besuch geworben. Er betont ausdrücklich, daß die Ausstellung „keineswegs etwa für Gelehrte allein berechnet ist, wie man von dergleichen Ausstellungen sehr leicht glaubt.“

Im Gegensatz zu der ehemaligen Museumszeit der Stadtbibliothek in Leipzig Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, in der wie in allen ähnlichen mit Bibliotheken verbundenen Raritäten-

kammern nur das Einzelstück, eine kostbare mit Bildern geschmückte Handschrift oder ein schöner Druck neben einer ägyptischen Mumie oder der neuerfundenen Luftpumpe, ganz zusammenhanglos bestaunt und bewundert wurde, wird die Formgebung der von Naumann veranstalteten Bibliotheksausstellung durch die historische Abfolge und systematische Gliederung bestimmt. Dabei konnte natürlich nur an Hand einiger bemerkenswerter Stücke ein großer, andeutender Überblick gegeben werden, wie dies schon durch die Beschränkung auf den in ihrem Reichtum begrenzten Besitz von wenigen Instituten und Privatsammlungen bedingt war.

Das Buch begann damals Ausstellungsgegenstand im heutigen Sinne zu werden. Dies war kein Zufall, sondern war innerlich begründet durch den ungeheuren Wandel in der Orientierung der Wissenschaft von der Spekulation zur Empirie, der sich seit der Mitte des historisch ausgerichteten 19. Jahrhunderts immer mehr durchsetzte. Dieser Wandel führte zu einer gesteigerten Inanspruchnahme des öffentlichen Bücherbesitzes und dadurch zu einer immer innigeren Verknüpfung der Bibliotheken mit der wissenschaftlichen Forschung. Bibliotheken und Bibliothekare sahen sich mehr und mehr vor ganz neue Aufgaben gestellt. Den wissenschaftlichen Bibliothekar konnte nicht mehr allein das Zugänglichmachen der Bibliotheksbestände zur Benutzung durch andere befriedigen. Er begnügte sich daher nicht mehr mit reinen Verwaltungsarbeiten oder mit der Rolle eines „wissenschaftlichen Briefkastenonkels“ zur Auskunftserteilung, um eine Bezeichnung Hermann Eschers zu gebrauchen. Der Bibliothekar begann über sich und über seinen Beruf und über alle Fragen, die mit dem von ihm betreuten höchsten aller Kulturträger, dem Buch in allen seinen Teilen, zusammenhängen, nachzudenken. Zu den technischen und organisatorischen Aufgaben der Bibliothekare traten wissenschaftliche, insbesondere

auf dem Gebiete der Buchkunde im weitesten Sinne. Eigene wissenschaftliche Arbeiten in Form von Spezialkatalogen, Büchern und Aufsätzen und schließlich sorgfältig gewählte Ausstellungen, deren wertvollen Inhalt zum Teil jeweils erschienene Kataloge oder sonstige Druckschriften festhielten, hatten das Ziel, die seiner Obhut anvertrauten Schätze, insbesondere des alten Buchwesens, allgemein bekannt zu machen und gleichzeitig der buchkundlichen Forschung zu dienen. Eine neue, nicht leicht zu übersehende Spezialwissenschaft entstand: Das weite Gebiet der sogenannten Bibliothekswissenschaft, die auch von der Universität anerkannt wurde. Die erste Professur für Bibliothekswissenschaften wurde 1886 in Göttingen geschaffen. Diesem Beispiel sind andere Universitäten gefolgt, 1928 wurde sogar ein bibliothekswissenschaftliches Seminar bei der Universität Berlin gegründet.

Die Leipziger Stadtbibliothek kann sich rühmen, in Robert Naumann einen der ersten geradezu vorbildlichen deutschen Vertreter dieser modernen bibliothekarischen Richtung zu den Ihren zählen zu können. Mit Naumann, der bis zum Jahre 1880 45 Jahre an der Leipziger Stadtbibliothek gewirkt hat, beginnt die Reihe der wissenschaftlichen Bibliothekare, an deren Ende wir uns heute sehen. Sein sorgfältig bearbeiteter, im Jahre 1838 gedruckt erschienener Handschriftenkatalog der Stadtbibliothek, der den stattlichen Umfang von 642 Seiten hat, war für den Stand der damaligen Forschung eine ganz hervorragende Leistung.

Doch wenden wir uns wieder dem eigentlichen Thema zu.

Im Jahre 1855 verwirklichte Naumann seinen schon lange erwogenen Plan, die Kostbarkeiten der Stadtbibliothek in einer Dauerausstellung der Allgemeinheit zu zeigen, und zwar nach entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten geordnet. Zu diesem Zwecke stellte er einige verschließbare Vitrinen im vorderen Raum des großen

Büchersaales, dem sogenannten Atrium auf, das durch ein mächtiges, handgeschmiedetes Eisengitter abgetrennt war und gleichzeitig als Empfangsraum für die Benutzer und als Bücherausgabe diente. Ein für diese Dauerausstellung bearbeiteter, gedruckter Führer mit kurzen Beschreibungen ist ebenfalls ein Zeugnis von den ausgezeichneten buchkundlichen Kenntnissen und dem hohen künstlerischen Wertgefühl Robert Naumanns. Sein Name wird auch unter den Bahnbrechern für Ausstellungen als bibliothekarische Aufgabe immer genannt werden müssen. Ohne Übertreibung kann man behaupten, daß den deutschen Bibliotheken das Buchausstellungswesen seine aufstrebende Entwicklung in erster Linie verdankt.

Einen besonderen Ausstellungsraum besitzt unsere Leipziger Stadtbibliothek erst seit dem Jahre 1926. Dieser, den Bibliothekskleinodien würdige, festlich gestimmte Ausstellungssaal wurde in unmittelbarer Anknüpfung an die Bestrebungen Naumanns geschaffen. Der Ausstellungsraum ist geschmückt mit altem, überkommenen Kunstbesitz, der aus verschiedenen Jahrhunderten stammt und während der Museumszeit der Bibliothek erworben wurde. Diese plastischen Werke wurden teilweise auch zwischen zeitgenössische Bücher gestellt. Sie sollen dadurch gleichzeitig dazu dienen, die zeitgemäße stilistische Umwelt anzudeuten und dadurch die lebendige Wirkung der zur Schau gestellten Buchkunst zu erhöhen.

Eine solche Formgebung einer Buchausstellung entspricht unserem neuzeitlichen Ausstellungsstil. Auch dieser hat sich wieder im engen Anschluß an den Wechsel von Methode und Auffassung in den Einzelwissenschaften gewandelt. Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist an Stelle der analytischen Methode, die jede Einzelheit völlig isoliert betrachtet, und nur Einzelbilder sieht, die synthetische Methode mehr und mehr in den Vordergrund ge-

treten, die den lebendigen Zusammenhang und die Wechselwirkungen zwischen gleichzeitigen Tatsachen auf verschiedenen Gebieten herauszuarbeiten versuchtt. Die toale geisteswissenschaftliche Zusammenschau wurde das neue Erlebnis, seit Jakob Burckhardt in seinem kulturgeschichtlichen „Versuch" ein bis heute unübertroffenes Gesamtbild der Renaissance in Italien schuf, seit die „Milieu-Theorie" eines Hippolyte Taine Einfluß gewann, seit der Historiker Karl Lamprecht von „Kulturzeitaltern" sprach, ähnlich wie Aloys Riehl vom „Zeitstil" in der Kunstgeschichte, und seit ein Dilthey die „konkreten Wirkungszusammenhänge" der geistesgeschichtlichen Welt bloßlegte, um diese Einflüsse hier nur anzudeuten. Durch die zunehmende Erkenntnis der inneren Beziehungen in den Geisteswissenschaften haben wir auch die mannigfaltige Welt des Buches mit neuen Augen sehen gelernt, die das Ganze zu erfassen suchen. Die Forderung von Fritz Milkau, die der ehemalige Generaldirektor der Preußischen Staatsbibliothek 1906 erhob, die Bibliotheksgeschichte als Geistesgeschichte zu betrachten, hat sich erfüllt. Auch die buchkundliche Forschung begann neben der bisherigen Beschäftigung mit Einzelfragen allgemeine, umfassende Probleme der vergleichenden Kultur- und Kunstgeschichte in Angriff zu nehmen. Solche umfassenden Arbeiten wurden wesentlich gefördert durch die tatkräftig begonnenen deutschen Katalogunternehmen, die sich die Gesamtverzeichnung bestimmter Bestände der großdeutschen Bibliotheken zur Aufgabe gemacht haben. Nicht nur das weit zerstreute Material an Handschriften und Wiegendrucken wird der gelehrten Welt auf diese Weise immer mehr und mehr erschlossen, sondern in neuerer Zeit auch die bemerkenswerten alten Bucheinbände. Auch das unerschöpfliche Thema „Bucheinband" hat seine geistesgeschichtlich-universellen Betrachter gefunden. Vor einigen Jahren hat eine Leipziger Dissertation von W. G. Fischer sogar den durchaus gelungenen

Versuch einer Stilgeschichte der Blütezeit der Einbandkunst des 15. bis 18. Jahrhunderts gemacht, in der die zeitlichen und landschaftlichen Wechselbeziehungen der Verzierung auf der Einbanddecke mit der großen Kunst überzeugend aufgezeigt werden.

Die Erforschung des Bucheinbandes, des Kleides des Buches, ist das jüngste Gebiet der Buchkunde, das sich ebenfalls aus dem alle Gebiete umfassenden historischen Interesse und insbesondere aus den Bestrebungen zur neuen Belebung und Hebung des Kunstgewerbes, die von der näheren Bekanntschaft mit den Kunstformen früherer Zeiten erwartet wurden, seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts heraus entwickelt hat. Aus diesem Grunde wurde in unserer Betrachtung der Ausstellungstätigkeit auf diesem Sondergebiete erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet. Die enge Verbindung von allgemeinpraktischem Interesse für das Kunstgewerbe und von historischem Interesse kommt in kunstgewerblichen und fachgewerblichen Ausstellungen zum Ausdruck, die in Leipzig (1879) und in verschiedenen anderen Städten, z. B. in Dresden, München, Düsseldorf, Wien, Prag, Frankfurt a. M., Straßburg, Berlin stattfanden, und die auch den alten und neuen Bucheinband berücksichtigten. Wien bietet ein charakteristisches Beispiel für die außerordentlich anregende Wirkung, die diese Ausstellungstätigkeit auf die buchkundliche Forschung gehabt hat. Der Ausstellung von Bucheinbänden im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien 1903, in der unter anderem schon eine kleine Gruppe von alten Einbänden aus der Wiener Hofbibliothek gezeigt wurde, folgte 1906 die Ausstellung kostbarer Bucheinbände der k. k. Hofbibliothek, der als Ergebnis von bleibendem Wert Gottliebs grundlegendes Wiener Einbandtafelwerk im Jahre 1910 folgte. Die Einbandausstellung der Wiener Hofbibliothek gehört in die Reihe der vielbewunderten Buchausstellungen, die unter der Direktion Josef von Karabaceks seit 1900

in dem Prunksaal Fischers von Erlach veranstaltet wurden. Die Hofbibliothek in Wien zählt ebenso wie die Bayerische Staatsbibliothek in München zu den ersten bahnbrechenden Pionieren für Bibliotheksausstellungen.

In diesem Zusammenhang muß auch daran erinnert werden, daß die beiden ehemaligen Vereinigungen deutscher Kunstbuchbinder: der 1912 gegründete Jacob-Krause-Bund mit dem Sitz in Berlin und der 1923 gegründete Bund Meister der Einbandkunst mit dem Sitz in Leipzig, die auf ihrem Fachgebiet eine sehr rege Ausstellungstätigkeit entfalteten, immer den alten vorbildlichen Bucheinband mit großem Interesse betrachtet haben und durch diese richtig verstandenen historischen Anregungen ihren Blick schärften für neues eigenes Schaffen, das den Vorbildern nachstreben will, aber nicht sie nachahmen wie einst.

Erwähnung verdient ferner, daß das germanische Museum in Nürnberg in seiner Sammlung für deutsche Kunst- und Kulturgeschichte den Bucheinband als eines der ersten deutschen Museen mit einbezogen hat. Schon 1889 brachte es einen beschreibenden Sonderkatalog seiner Bucheinbände heraus. Daß Leipzig sogar den Buchausstellungsgedanken in einem besonderen Buchmuseum, dem deutschen Museum für Buch und Schrift, vorbildlich verwirklichte, wird später ausgeführt werden. Seine Anfänge als Buchgewerbemuseum reichen bis zum Jahre 1884 zurück, entsprechend seiner damals zeitgemäßen noch rein buchgewerblichen Hauptaufgabe, das darniederliegende Buchgewerbe besonders durch Buchausstellungen technisch und künstlerisch zu heben.

Die Leipziger Stadtbibliothek ist seit 1926 die Zentralstelle für die einheitliche Katalogisierung der kostbaren historischen Bucheinbände in den deutschen wissenschaftlichen Bibliotheken. Da sie diese langjährige Inventarisierungsarbeit ihrer eigenen Bestände

schon erfolgreich abgeschlossen hat, wird im Gegensatz zu früher, wo Bucheinbände in den Buchausstellungen der Stadtbibliothek niemals vorgeführt wurden, jetzt eine Ausstellung kostbarer Bucheinbände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart als Dauerausstellung gezeigt, die alle wesentlichen Höhepunkte der Einbandkunst während elf Jahrhunderten umfaßt. Diese jedem Volksgenossen zugängliche historisch-künstlerische Einbandausstellung soll in der Gegenwart, die sich mit großer Tatkraft für eine Wiedergeburt des bodenständigen Handwerks einsetzt und den Sinn für Echtes und Wertbeständiges neu belebt hat, auch die Freude und den Genuß an der unvergänglichen Schönheit echter handwerklicher Leistung wecken und ebenso das neuschaffende Bucheinbandkunsthandwerk anregen und belehren, das wie die Buchdruckerkunst sich mehr denn je in der jahrhundertealten Tradition deutschen Handwerks fest verwurzelt fühlt. Solche Absichten, die alte Einbandkunst als Erziehungsmittel und nicht mehr wie früher als Erziehungszweck betrachten, werden in der Ausstellung noch betont durch eine besondere Abteilung, die die Entstehung des Handeinbandes in markanten Stufen und die für Blinddruck und Handvergoldung gebrauchten Werkzeuge vorführt. Die Dauerausstellung der Stadtbibliothek, die das vielgestaltige äußere Gewand des Buches zur Schau stellt und die engen Beziehungen der Vergangenheit zur Gegenwart lebendig macht, wird nur in größeren Zeiträumen durch Sonderausstellungen bestimmter Gebiete des Buchwesens unter einheitlichen, weitgespannten Gesichtspunkten unterbrochen, wie z. B. „Vom Wiegendruck zur Bremer Presse“ (Katalog gesetzt aus der Schrift des Leipziger Stempelschneiders und Schriftgießers Anton Janson [1671—1687] und gedruckt in der Offizin Poeschel und Trepte in 300 Stücken) oder „Goethe im Bild und seine Zeit im Buche“ oder „Wehr und Waffen im Bild des Buches“. Auch die Universitätsbibliothek pflegt

die ständige Ausstellung ihrer Kostbarkeiten bei besonderen Gelegenheiten durch ähnliche Sonderausstellungen zu ergänzen. Hier seien nur die beiden Sonderausstellungen „Firdausi und seine Zeit“ und „Ältere Sächsische Buchkunst“ genannt.

Form und Inhalt der Buchausstellung spiegeln also neben der herrschenden geistigen Haltung und dem Geschmack einer Zeit gleichzeitig auch die dadurch bedingte Richtung der Forschung wider. Grundsätzlich trat gegenwärtig immer mehr an die Stelle der Isolierung, der Einzelschau, das Ganzheitliche, um ein Modewort zu gebrauchen, das Atmosphärische, die bewußte Gesamtschau innerhalb der geistigen Umwelt. Dabei muß ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß trotzdem bei Ausstellungen jede lehrhafte Ausführlichkeit oder gar Vollständigkeit, die mehr verwirrt und ermüdet, absichtlich vermieden wird. Insbesondere unser heutiges Tempo des Lebens und Erlebens erhebt die gebieterische Forderung nach der sparsamsten Auswahl des Wesentlichsten gerade bei Buchausstellungen, die wohl einen der schwierigsten Ausstellungsgegenstände dem Beschauer erschließen wollen, da der Hauptwert des Buches, sein innerer geistiger Gehalt, nur durch einzelne Teile seiner äußeren Gestalt mit dem Auge erfaßt werden muß. Wenn eine Ausstellung von Büchern also Erfolg haben soll, wird sich auch hier in der „Beschränkung“ der Meister zeigen.

Um das deutsche Buchausstellungswesen haben sich nicht allein die Bibliotheken und Museen verdient gemacht. Von Anfang an hat das Buchgewerbe die Buchausstellungen angeregt und gefördert, und ebenso umgekehrt. Einen gewaltigen Höhepunkt im gesamten Buchausstellungswesen überhaupt bedeutet die große internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik, die als ein anschauliches „Dokument der geistigen Kultur aller Völker und Zeiten“ im Jahre 1914 in Leipzig unter dem Präsidium von Ludwig Volkmann, dem

damaligen ersten Vorsteher, jetzigem Ehrenvorsteher des Deutschen Buchgewerbevereins (Sitz: Leipzig) stattfand. Als Mitarbeiter, unmittelbare oder mittelbare, wurden alle gewonnen, die mit dem Schreib- und Buchwesen durch Beruf oder Neigung verbunden waren, natürlich auch die Leipziger Bibliotheken. Der Erfolg dieser Riesenschau war ungeheuer im In- und Ausland. Obwohl der Ausbruch des Weltkrieges ihm ein vorzeitiges Ende bereitete, die Kulturleistung der „Bugra", die den Buchsinn auf das höchste steigerte, ist unvergessen geblieben. Heute noch vermittelt eine lange Schriftenreihe, angefangen bei dem Hauptkatalog und dem Katalog der „Halle der Kultur", dem Kernstück der ganzen Ausstellung, den überwältigenden Eindruck dieser bis dahin noch nicht erlebten Weltbuchausstellung.

Leipzig, das nun auch als Buchausstellungsstadt Weltruf erlangt hatte, konnte diese gewonnene führende Stellung durch die internationale Buchkunstausstellung im Jahre 1927 aufs neue befestigen, die vom „Verein deutsche Buchkünstler" (Sitz: Leipzig) veranstaltet wurde und eine umfassende, eindrucksvolle Überschau über das damalige Buchschaffen in seinen Fortschritten und Modetorheiten gab, an der erstmalig die Buchkünstler aller Kulturländer beteiligt waren. Auch ihr Inhalt ist durch einen Katalog festgehalten worden, selbst ein Meisterdruck der Leipziger Offizin Poeschel und Trepte. Der von Hans H. Bockwitz bearbeitete, reich illustrierte Katalog ist als Nachschlagewerk von bleibendem Wert. Im Goethejahr 1932 veranstaltete der „Verein deutsche Buchkünstler" wiederum eine internationale Ausstellung neuzeitlicher Buchkunst in Leipzig, die sich ganz in den Dienst der Huldigung Goethes stellte. Sie nannte sich „Goethe in der Buchkunst der Welt".

Der ebenfalls in Leipzig ansässige Börsenverein der deutschen Buchhändler nahm nicht nur an allen diesen Buchausstellungen

regen Anteil, sondern entfaltete besonders seit der Nachkriegszeit selbst eine lebhafte Buchausstellungstätigkeit, die hauptsächlich der in- und ausländischen Werbung für das deutsche Schrifttum in kultureller und besonders in wirtschaftlicher Beziehung diente. Dabei wurde der Börsenverein oft durch die von ihm 1913 gegründete Deutsche Bücherei tatkräftig unterstützt. Diese ließ selbst auch keine Gelegenheit vorübergehen, Bibliotheksausstellungen über die mannigfaltigsten Themen, öfters aus der kostbaren Abteilung der modernen künstlerischen Drucke, zu veranstalten, die sich stets großen Interesses und hoher Anerkennung gerade in der Buchstadt Leipzig erfreuen, ebenso wie die zahlreichen Hausausstellungen in den übrigen Leipziger Bibliotheken. Verschiedene Themen aus dem Leipziger Buchwesen hat wiederholt das Stadtgeschichtliche Museum mit Erfolg zur Darstellung gebracht. Und in jüngster Zeit hat auch das Gohlisser Schlößchen, das erste Haus der Kultur im nationalsozialistischen Deutschland, das Buch in seine vielseitige Ausstellungstätigkeit mit einbezogen.

Keine deutsche Stadt schien berufener als Leipzig, in dem Feierjahr 1940 für die Erfindertat des Deutschen Johannes Gutenberg, der vor 500 Jahren der Welt die Buchdruckerkunst schenkte, der Ehrung des neuen Großdeutschen Reiches einen weithin sichtbaren Ausdruck zu geben durch eine monumentale Ausstellung, die alle Zweige des Buchgewerbes umfassen sollte. Die Schirmherrschaft hatte Reichsminister Dr. Goebbels übernommen, die Präsidentschaft Ministerpräsident a. D. Oberbürgermeister Freyberg in Leipzig. Dem festlichen Anlaß dieser „Gutenberg-Reichsausstellung“, ein außergewöhnliches buchgeschichtliches Ereignis feierlich zu begehen, entsprach es, daß in den Mittelpunkt dieser Ausstellung eine historische Abteilung gestellt wurde. Sie sollte ein eindringliches und stolzes Bekenntnis zu Gutenbergs geschichtlichem Erbe in der

Kulturwelt sein: ein wahres „Ehrenmal des Buches". Die schönsten und eigenartigsten deutschen und ausländischen Buchkleinodien aus den deutschen und zum Teil auch aus den ausländischen Bibliotheken, Museen, Kirchenschätzen und Privatsammlungen sollten hier im Original vereinigt werden, um den Gestaltwandel des Buches von der mittelalterlichen Handschrift über Gutenbergs Werk bis zur Buchkunst unseres Jahrhunderts in sparsamster Auswahl vorzuführen. Insbesondere die deutschen Bibliotheken als die Hüter unschätzbarer Denkmäler deutscher Buchkultur wollten es als ihre Ehrenpflicht betrachten, an dieser Ehrung für den großen Erfinder und Meister teilzunehmen und ihre Reichtümer einmal gemeinsam vor der großen Öffentlichkeit zur Schau zu stellen. Die Vielfalt der deutschen Bibliotheken, die heute mehr denn je vom Gemeinschaftsgedanken geleitet werden, hätte dabei eine eindrucksvolle Sprache gesprochen.

Bei unserer umfassenden geisteswissenschaftlichen Betrachtungsweise haben wir die äußere Gestalt des Buches in allen seinen Teilen immer klarer als geprägte Kulturform sehen gelernt, in der das geistig Wesenhafte seines Schöpfers, seiner Nationalität und seiner Zeit ebenso zum Ausdruck kommt wie in seinem literarischen Inhalt. Daher schien es an der Zeit, einmal in dieser historischen Buchschau den ersten Versuch im großen zu unternehmen, das Buch im engen Zusammenhang mit seiner kulturellen Umwelt zu zeigen, aus der es herausgewachsen ist. Im Gegensatz zu der „Bugra", die neben gewerblich-technischen Gesichtspunkten den Nachdruck auf die Darstellung der „geschichtlichen" Entwicklung und Wandlung von Schrift und Buch legte und ebenso im Gegensatz zu dem gegenwärtig am meisten bevorzugten Typus einer Buchausstellung, der vor allem den „Inhalt" der Schriftwerke dem Beschauer nahebringen und vornehmlich volkserzieherischen und politisch-propagandistischen Zwecken

im Zusammenhang mit dem Zeitgeschehen dienen will, deren Technik Paul Sattler, damals Preußische Staatsbibliothek Berlin (jetzt Universitätsbibliothek Göttingen), eingehend im Zentralblatt für Bibliothekswesen, Jahrgang 1937, dargelegt hat, wurde absichtlich die „kulturhistorisch-ästhetische" Darstellungsweise gewählt. Trotz aller wissenschaftlichen Sorgfalt sollte jede trockene, lehrbuchartige Ausstellungsform vermieden werden, und dadurch die größte Gefahr einer historischen Ausstellung, nämlich die „Historie", das heißt die Ferne und Fremdheit gegenüber unserer heutigen Zeit. Die weite, schöne Welt des Buches während der Abfolge der Jahrhunderte sollte in ihrer ganzen Lebendigkeit und reichen Vielfaltigkeit für jeden Volksgenossen verständlich und einprägsam vor Augen geführt werden, indem vor allem Werke der bildenden und der angewandten Kunst: Gemälde, graphische Blätter, plastische Werke, Lesepulte, Bücherschränke usw. zwischen prächtigen Handschriften und edlen Drucken als das Bindende und das Atmosphärische der Zeit eingestreut wurden. Es war dabei geplant, das Thema „Das Buch in der bildenden Kunst" während der verschiedenen Jahrhunderte fortlaufend als sinngemäßen, anschaulichen Rahmen für die Buchkunst zu verwenden. Besonders der Mensch und seine wechselnden Beziehungen zu dem Buche wäre in den künstlerischen Darstellungen zu sehen gewesen, wie z. B. Bücherliebhaber und Büchersammler, Drucker und Verleger, Schreiber und Leser. Und so fort.

Durch die Gegenüberstellung von Werken der bildenden Kunst und der typographischen Kunst hätte der aufgeschlossene Betrachter auch folgende interessante Beobachtung machen können: Je nachdem, ob in einer Zeit das Verlangen nach Bewegung überwiegt, wie in den Epochen der Gotik, des Barock und des Rokoko oder nach Ruhe, wie in der Renaissance und dem Klassizismus, wird der

gotischen Type und der ihr verwandten schwungvollen Fraktur oder der Antiqua und ihren Unterarten der Vorzug gegeben.

Mit der Leitung und Durchführung der historischen Abteilung war der Direktor der Leipziger Stadtbibliothek beauftragt. Als Hauptträger dieses Kernstückes der Jubiläumsausstellung waren wie vor hundert Jahren außer der Stadtbibliothek die hiesige Universitätsbibliothek und die ehemalige Königliche Bibliothek in Dresden, die jetzige Landesbibliothek, die übrigens seit 1935 selbst ein beispielhaftes Buchmuseum für ihre Schätze besitzt, ausersehen. Von der Landesbibliothek wurde auch der Betreuer des dortigen Buchmuseums, Dr. Erhart Kästner, als hauptamtlicher Gesamtbearbeiter der historischen Abteilung berufen. Zu den genannten drei Bibliotheken war noch die wertvolle Unterstützung des schon erwähnten Deutschen Buch- und Schriftmuseums in Leipzig hinzugekommen, das dem Deutschen Buchgewerbeverein gehört und von dem 1917 gegründeten Deutschen Verein für Buchwesen und Schrifttum, jetzt: „Gesellschaft der Freunde des Deutschen Buchmuseums" gestützt wird. Den Grundstock des Museums bildet seit 1885 die Staatliche sächsische Bibliographische (Klemm) Sammlung, die unter ihren Wiegendrucken auch ein Pergamentexemplar der 42zeiligen Bibel enthält. Das Museum wurde durch die Angliederung weiterer Sammlungen und reicher Ankäufe einzelner Stücke ausgezeichnet vermehrt, darunter die Schoppmeyer-Miniaturenkopien-Sammlung, die Weißenbach-Blattsammlung, die Forrer-Zeugdrucksammlung, die Bartsch-Seegers-Papier-, die Albert-Heller-Lichtdrucksammlung und die Bucheinbandsammlung des Karlsbader Sanitätsrats Dr. Becher, die schon einmal 1907 „im Dienste der werdenden Kunst", wie es in dem Führer heißt, hier gezeigt worden war, und vor allem die mit großer wissenschaftlicher Gründlichkeit zusammengetragenen vielfältigen Werte der kultur-

historischen Abteilung der „Bugra“, die das Buch- und Schriftwesen aller Zeiten und Völker umfassen. Seit diesem reichen Zuwachs ist das Museum an die Spitze der Buchmuseen in Deutschland getreten und hat in diesem Gutenberg-Jahr in dem Erweiterungsbau des Deutschen Buchgewerbehauses endlich seine ständige und würdige Aufstellung gefunden.

In der für 1940 geplanten gewaltigen Buchschau hätten auch wieder zahlreiche alte, edle Meisterwerke der Buchkunst von ewigem Wert, die schon 1840 und 1847 Anziehungspunkte der verhältnismäßig noch kleinen Leipziger Buchausstellungen waren, von Bücherfreunden aus aller Welt und von solchen, die es werden sollten, mit Ehrfurcht und Genuß betrachtet werden können.

Hätte der Krieg nicht plötzlich diesen Planungen ein Halt geboten, so hätte sich die historische Kette der Leipziger Buchausstellungen geschlossen: es wäre die überraschende Tatsache eingetreten, daß von den Anfängen des deutschen Buchausstellungswesens an, um die Leipzig sich besonders verdient gemacht hat und die mit der Vierhundertjahrfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst vor hundert Jahren in enger Verbindung stehen, ein direkter Weg zu der für 1940 geplant gewesenen großen Gutenberg-Reichsausstellung geführt hätte, die bestimmt war, ein neues Ruhmesblatt der Stadt des Buches zu werden.

REGISTER

Date Due



